

MOCHE

MOCHE

CULTURAS PRECOLOMBINAS
MOCHE

Primera edición, Noviembre 1985
Segunda edición, Noviembre 1989



COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU

MOCHE

creada y dirigida por

José Antonio de Lavalle

 BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

IN MEMORIAM

A Rafael Larco Hoyle, el sabio y admirable trujillano, a cuyo esfuerzo sin par la ciencia arqueológica universal y la cultura del Perú tanto deben. No sólo por su obra como investigador arqueólogo, tan valiosa, sino también por la desinteresada entrega de su vida y de sus esfuerzos económicos para organizar la más formidable colección de obras de arte prehispánico norteño, tesoro que con prestancia sin par guarda en el Museo de su nombre. La presente obra no hubiera sido posible sin sus colecciones.

A todo señor, todo honor.

Los editores

Contenido

Presentación

El presente volumen sobre la cultura Moche viene a ser una muestra más del empeño con que, mediante cuidadas documentaciones bibliográficas, el Banco de Crédito continúa exponiendo las preseas más valiosas del tesoro cultural del Perú.

Y la oportunidad es, asimismo, muy grata para nuestra Institución, pues aparece en las celebraciones conmemorativas del 450 aniversario de la fundación española de Trujillo, la señorial y acogedora ciudad que con propias luces destaca en el norte de la nación.

Tan singular efemérides, poco común en verdad tratándose de ciudades americanas de fundación española, convierte a Trujillo en una de las más antiguas del Continente, antecedida en esta banda del Océano Pacífico sólo por las fundaciones mayores de Panamá, Piura y Quito, y, en el mundo andino, por la del Cusco —que, sobre la antigua capital del Imperio, los españoles fundaron en marzo de 1534— y la de Jauja en abril del propio año.

No cabría aquí esbozar siquiera un resumen de la historia social, económica y cultural de esa ilustre región; mas aludiendo a su nacimiento ciudadano —no obstante ignorarse aún el día preciso— parece razonable aceptar que a fines del mes de noviembre de 1534 el Mariscal Diego de Almagro llevó a cabo el perentorio encargo del Marqués Gobernador Fran-

cisco Pizarro fundando en el legendario valle del Chimo. Comedio del camino entre San Miguel y Pachacamac, un núcleo poblacional para recibir y aviar en tan grandes soledades a los viajeros y desde donde expandir la colonización.

En cuanto al nombre, quiso Pizarro repetir el de sus lejanos lares natales, Trujillo de Extremadura, "dejando a ésta la gloria de llamarle hijo, y a la nueva, el timbre de reconocerlo por padre", al decir de un cronista. En febrero del año siguiente, o sea a dos meses y días de la fundación, llegó el Marqués por vez primera y dejó establecida la fuerza económica regional distribuyendo entre los vecinos previamente escogidos las rentas de las encomiendas y repartimientos jurisdiccionales.

De entonces a nuestros días, en las cuatro y media centurias de su edad, Trujillo parece haber ido consolidando una personalidad comunal bastante definida, cuyos notorios y principales rasgos podrían ser el orgullo de su espléndido e inmemorial pasado, la generosa bonhomía con que suele acoger a los amigos y visitantes, el indesmayable esfuerzo por la superación —pese a los contrastes adversos— y una muy clara categoría cultural. Este espíritu ha caracterizado a la serie larga de sus hijos distinguidos en los campos del pensamiento, la empresa y las artes, lo cual no es poco augurio de brillante porvenir.

Los arqueólogos han hallado los primeros rastros del hombre prehistórico norcosteño, a los que atribuyen una antigüedad de 14.000 años. En el sucesivo decurso de los milenios todas las secuencias de la prehistoria peruana —salvo la cultura Paracas-Nazca— aparecen en el ámbito trujillano, hasta la llegada de los europeos españoles.

Pero entre ellas, la única originaria y directamente creada por el hombre pretrujillano es la cultura llamada Moche. Los patrones ideológicos que manifiestan sus objetos rituales le son casi en absoluto propios, y así puede decirse también de la mayor parte de su fabuloso inventario artesanal. Fue la mochica una sociedad presidida por conductores dueños de una prodigiosa inventiva, cuyos impactos sobrevivirían a la desaparición de su cultura, y habrían de incidir de varias maneras en sus sucesores históricos después del siglo VII de nuestra era.

El más grande conocedor e investigador de la cultura Moche fue Rafael Larco Hoyle, preclaro trujillano, de cuya obra con tanta razón se ufana su ciudad natal a la par que el Perú y, en general, toda la ciencia arqueológica americana.

La interesante vida de Rafael Larco Hoyle estamos seguros que ha de dar pie a más de una tesis universitaria y a diferentes círculos de estudios especializados. Nos place recordarle aquí, con sus principales apor-

tes al conocimiento del antiguo Perú; fue el primer postulador de las culturas de Cupisnique, Virú, Salinar, Santa y Lambayeque, yacimientos líticos de Paiján-Cupisnique, Pacopampa, Sausal y Huari-Ayacucho, el precerámico de Paracas, más sus importantes estudios sobre la cultura Moche. A varios lustros de la muerte de Rafael Larco Hoyle aún continúa el debate sobre su teoría de la escritura mochica sobre pallares, descubriendo así esta modalidad de escritura en el Perú y que constituiría, en forma similar, el mismo fundamento de los ideogramas que son la base del sistema de escritura en los códices mayas. Toda esta labor se halla expuesta en una bibliografía de 20 títulos (1939-1966) cuya reedición en Opera Omnia *anhelamos ver publicada.*

Con la publicación de este libro sobre la cultura Moche, tenida en consenso especializado y general por la joya quizás más estimable del genio creativo del hombre prehistórico norteño, el Banco de Crédito del Perú se une a la conmemoración de los 450 años de la fundación de Trujillo.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO
Presidente del Directorio del
Banco de Crédito del Perú.



Introducción a la cultura Moche

El territorio Moche ha sido situado en la costa norte del Perú entre los valles Lambayeque y Nepeña. Dos cuencas: Chicama y Moche han merecido ser consideradas la almendra de esta cultura.

Gordon R. Willey (1971) ha escrito: "Apparently the original heart land of the Moche style and Moche political power was in the Moche and Chicama Valleys". Christopher Donnan (1976) ha opinado lo mismo: "Moche style become dominant on the north coast. Although the origin of this art style is not well understood, at its greatest period of influence it was dominant in all of the valleys from Lambayeque to Nepeña".

El año de 1953 la policía peruana decomisó una cantidad grande de objetos de oro y cerámica extraídos clandestinamente de cementerios prehispánicos de Piura. Estos objetos, total o parcialmente, eran desconocidos. Entremezclados con lo nunca visto, aparecían objetos de la cultura Moche de extraordinaria calidad. Este conjunto, lo que se miraba por primera vez y lo conocido pero insospechado, llamó poderosamente la atención.

Así, súbitamente el área cultural Moche se expandió hasta la frontera con la República del Ecuador. Más tarde, comenzaron a aparecer tejidos y cerámica Moche procedentes del valle de Huarmey con influencia Huari, lo cual extendía hacia el sur los límites del territorio Moche.

A comienzos de 1963, el Patronato Nacional de Arqueología encomendó a Ramiro Matos Mendieta investigar la procedencia del decomiso que la policía realizó en 1953, y buscar todos aquellos sitios de donde procedía la abrumadora cantidad de ceramios que inundaba el mercado de antigüedades. Fruto de esta misión fue un esclarecedor informe elevado al Patronato el 5 de febrero de 1963 y publicado en la Revista del Museo Nacional, Tomo XXXIV, en 1966. Matos descubrió a lo largo del río Piura, desde Tambo Grande a Salitral, numerosos yacimientos explotados por buscadores de tesoros. Ninguno tan grande y tan expoliado como uno situado al pie del cerro Vicús, en el Alto Piura. Recorriendo los tributarios del Piura: ríos Seco, Yapatera, Charanal, etc., descubrió hacia el norte una extensa y desconocida ruta cultural.

Vicús está situado en la margen izquierda del río Piura a 5 Km. al este de la ciudad capital del Departamento, en tierras de una antigua hacien-

da llamada Pabur. El nombre Pabur aparece en la Historia General y Natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo. Allí, en el Cap. III se lee: "E partió de allí (Francisco Pizarro) a veintitrés días del mes de Setiembre de 1532". "E habiendo aquel día caminado hasta que el sol estuvo más encumbrado e comenzaba a declinar llegó el Gobernador a una plaza grande cercada de tapias, de un cacique que se dice Pavor, e aposentóse allí con su gente". "E súpose que este cacique era gran Señor e tenía mucha población algún tiempo antes e que estaba destruido al presente porque dijo que el Señor del Cuzco, padre de Atabaliba le había quemado y asolado veinte pueblos porque no le había esperado de paz. E aun con todo tenía mucha gente".

Los campesinos piuranos que llegaban a Lima cargados de objetos saqueados los fueron ofreciendo aquí y allá. Así, ante los asombrados ojos de los conocedores apareció por vez primera la cerámica Vicús. Con ella venían vasos Moche de gran belleza. La información que dieron los vendedores fue que la cerámica Moche aparecía en los mismos cementerios Vicús, pero situada a niveles menos profundos, denunciando esta posición no la contemporaneidad pero sí la ocupación, en tiempos distintos, de un mismo territorio.

En su informe Matos dice: "buscando las estaciones Vicús, hallamos varios sitios con alfarería Mochica, no simplemente como vestigios sino en grandes concentraciones". "Estos testimonios de por sí implicaban una importancia capital para la reconstrucción de la cultura Mochica y otras, consideradas antes como genuinas solamente de Chicama, Virú o Lambayeque". "Ocurrió que los estudiosos estaban buscando en la faja del litoral subestimando posiblemente el interior".

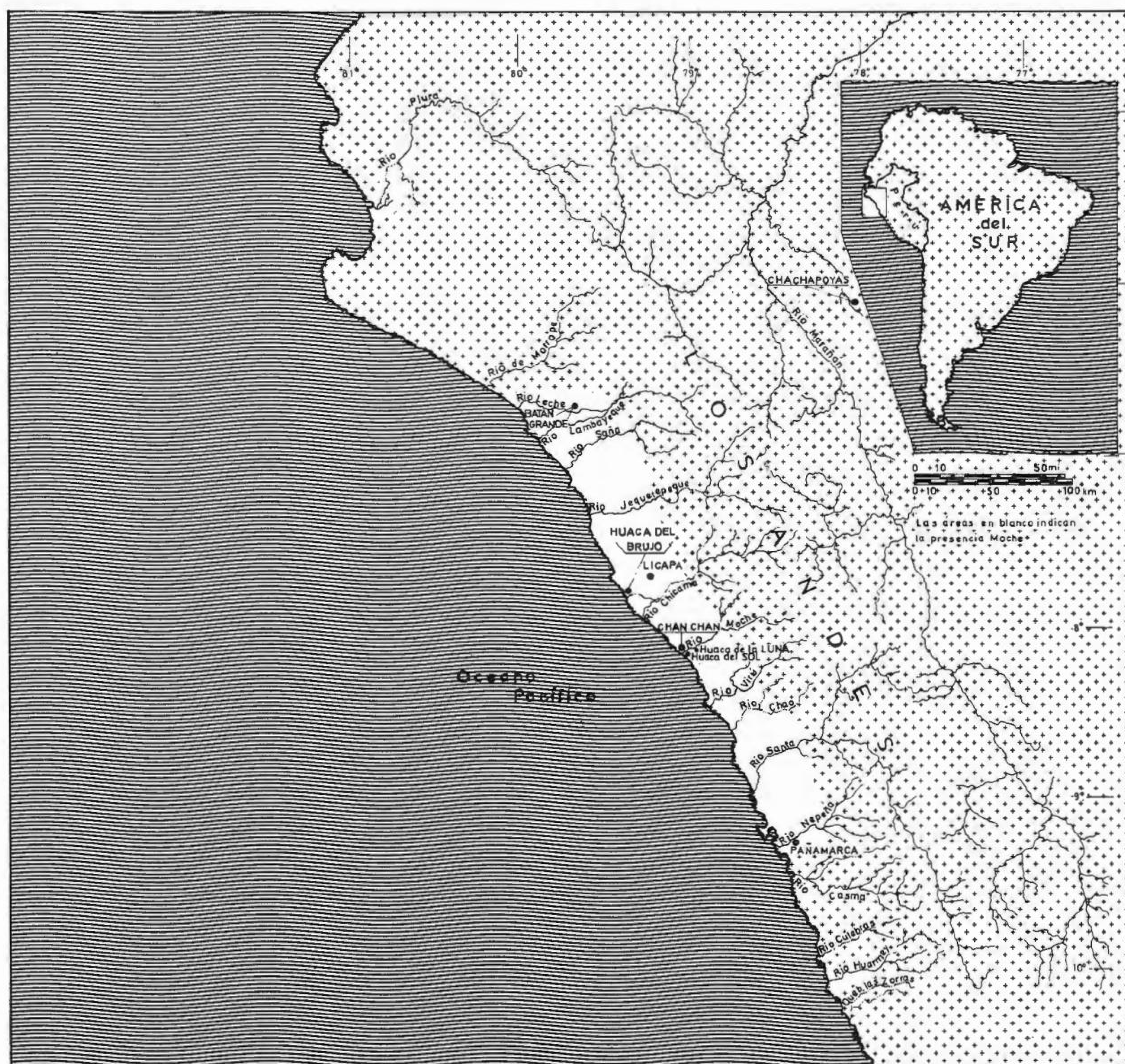
No nos ocuparemos de la cerámica Vicús, pues el tema de este libro es Moche. Empero el asunto es interesante y relacionado, uno con el otro, que a pesar de no contar con información controlada se debe mirar por él.

Rafael Larco Hoyle (1965) dice lo siguiente: "El cerro Vicús es el yacimiento más importante de cerámica Mochica I y II encontrada al Norte del territorio Mochica".

Según las evidencias, la cerámica llega al Perú vía Norte. Betty J. Meggers (1970) ha escrito: "The earliest pottery on the North Peruvian coast is that of the Guañape complex dated no earlier than 2350 ± 200 B.C.". Hablando de la cerámica ecuatoriana Valdivia dice: "Pottery appears on the coast of Ecuador about 3200 B.C. as a major component". De este modo señala con claridad lo tardío de Guañape, en el Perú, y lo temprano de Valdivia, en el Ecuador.

Alejándonos hacia el Norte, en Colombia, frente al mar Caribe a pocos kilómetros de Cartagena, Gerardo Reichel Dolmatoff ha descubierto el sitio Puerto Hormiga. Si bien la diferencia en el tiempo entre Valdivia y Puerto Hormiga no es grande, técnicamente hay diferencias. La cerámica colombiana es de manufactura primitiva, pobre en formas y decoración y tiene un desgrasante de fibras vegetales. Es evidente que, a medida que se desciende de Norte a Sur, las fechas son más tardías y los logros técnicos y artísticos más acusados.

Matos Mendieta, a lo largo de su exploración, halló abundantes testimonios del Formativo en las provincias de Morropón y Ayabaca; de modo particular en un sitio llamado "El Mostrante", situado a 4 Kms. de la ciudad de Frías, Ayabaca. "La presencia de ceramios de estilo Chavinoide,



Cupisnique, dice Matos, debe causar asombro a muchos". "Necesario es llamar la atención sobre la presencia notable antes desconocida de este estilo formativo en Morropón". "Este estilo formativo frente a la presencia de una corriente cultural posiblemente venida del norte andino", "cede y da surgimiento de un nuevo estilo que ahora toma por nombre Vicús". "El hallazgo de Vicús constituye un paso contundente para encontrar las relaciones peruano-ecuatorianas".

Siguen a Vicús dos estilos: Blanco sobre Rojo y Negativo. El primero, en el Norte, tomará el nombre de Salinar y el segundo será conocido con el nombre de Gallinazo. Al declinar Cupisnique irrumpen estos nuevos estilos. Sucede entonces un cambio estilístico tan acentuado que merece ser comentado.

La cerámica Cupisnique-Chavín compone un conjunto de gran austeridad. El color sombrío del barro cocido, los finos acabados, el brillo azabache de algunas piezas y las formas pesadas y majestuosas son muy representativas. Pareciera que el objeto establece entre él y su mundo circundante una distancia que le concede monumentalidad. La ornamentación, trascendente sin duda, utiliza un repertorio de frases con intencionalidad metafórica. Lo que sigue: Vicús, Salinar y Gallinazo, contraponen a esta compostura y circunstancia un estilo popular, franco y desenvuelto. Quizá por ser tan diferente, uno de otro, nos parece a veces vulgar. De no haber estado precedido por estilo tan decantado y ceremonioso, quizá hubiésemos apreciado en ellos un gusto por la naturalidad, frescura y una innegable alegría de vivir.

Al momento que los españoles llegaron a Pabur en el Alto Piura, los Vicús hacía mucho tiempo habían muerto y desaparecido y sus cemente

rios yacían ignorados en las inmediaciones. Mas los indígenas que salieron al paso de las huestes españolas en Ecuador y Piura, en lo exterior, concordaban con las imágenes que nos ofrece la cerámica Vicús. Pese al tiempo transcurrido, algo más de dieciséis siglos, las palabras de los cronistas se ajustan más o menos a estas figuras de arcilla.

Gonzalo Fernández de Oviedo no estuvo en América del Sur. Avala su crónica con "informaciones fidedignas" según dice. En efecto conoció a Pizarro, Almagro, al piloto Ruiz, etc. Dice de los indígenas de Puerto Viejo: "visten camisas cortas e las vergüenzas de fuera". Igual repite Francisco López de Gómara, que no conoció el Perú, al describir a los habitantes de la zona de manglares próxima a Tumbes: "visten camisas cortas que no les cubren sus vergüenzas".

Un aspecto muy repetido se refiere a la tonsura del cabello del ápex de la cabeza. Agustín de Zárate, que sí estuvo en el Perú, y vino como funcionario del primer virrey, dice en el Cap. IV que trata "De la gente que habita debajo de la línea equinocial": "Andaban tresquilados y sin vestios". "Los hombres traen unas camisas cortas hasta el ombligo y vergüenzas defuera". "Hácense las coronas casi a manera de frailes". "Précianse de traer muchas joyas de oro en las orejas y en las narices". "Atanse los brazos y piernas con muchas vueltas de cuentas de oro y plata". Todo lo cual concuerda con el desenfado Vicús, su poco o ningún vestido, su mucho adorno y pintura; despliegue suntuario que ha de perdurar hasta la época Moche.

Ahora cabe preguntarse cómo se explica este cambio súbito de estilos y la desaparición de Cupisnique. Ya Matos había dicho: "corriente cultural probablemente venida del norte andino" y Alan R. Sawyer (1954) expresa: "One plausible explanation of the origins of the Mochicas was advanced to the writer by Junius B. Bird". "Mr. Bird contends that the Mochica civilization developed directly out of the Cupisnique and that the Salinar and Gallinazo periods represent invasions of groups which did not gain control of the entire area occupied by the Cupisnique people".

Otto Klein (1967) dice casi lo mismo: "nos inclinamos a la tesis del arqueólogo norteamericano Junius Bird, según la cual Mochica fue un descendiente directo de Cupisnique (Chavín de la Costa) y que Salinar y Gallinazo representaron sólo tribus invasoras que ocuparon el territorio de los Cupisniques, sin que por eso lograran controlarlo en su totalidad. Esta situación cambió a raíz de un resurgimiento de los habitantes aborígenes que consiguieron restablecer la antigua hegemonía".

Alan R. Sawyer había escrito lo citado en 1954, cuando aún no se había producido el descubrimiento Vicús a raíz de los decomisos de 1953. En 1966 Alan R. Sawyer vuelve a escribir. Dice: "Late Cupisnique ceramics manifest the strong influence exerted on the culture by intrusive groups". "When I wrote the first Nathan Cummings Collection handbook, twelve years ago, there were still many archaeologits who interpreted Cupisnique, Salinar, Gallinazo, Mochica sequence as the continuous evolution of a single culture. Present evidence favors the view, then held by Dr. Bird and others, that the Mochica civilization developed directly out of the Cupisnique, though subjet to Salinar, Gallinazo and Recuay influence". "In recent years, a large quantity of pottery and other artifacts said to have come from Vicus, a site in the north Peruvian highland close to the Ecuatorian border". "The pottery styles themselves suggest an unbroken transition from Chavinoid pottery similar to Cupisnique, to ceramics closely resembling early Mochica types found 250 miles to the South".

La ruptura de la secuencia Cupisnique-Moche representa un *hiatus* cuya expresión más extraña, a mi juicio, es la ausencia en la iconografía del Formativo de todo lo relacionado a la esfera sexual y de otra parte la más des-inhibida expresión de ello en las culturas que siguen: Vicús, Salinar, Gallinazo, Recuay. Los genitales no aparecen en el Formativo y si están presentes son casi irreconocibles, pues se nos ofrecen a través de metáforas. Recuérdense los genitales del Obelisco Tello. En oposición, sigue un desembozo total, verdaderamente impresionante por inesperado y por no existir transición entre una y otra situación.

Patricia J. Lyon (Ñawpa Pacha Nr. 16) ha señalado en la temática Chavín la "vagina dentata". Esta observación representa un esfuerzo agudo y novedoso. Empero Chavín da a este tema un tratamiento tan libérrimo; es decir, lo derrama tan generosamente y las más de las veces no está donde debe estar.

Otro aspecto que merece atención es la creciente incursión hacia el naturalismo. Cupisnique-Chavín se expresan a través de un manierismo petrificado. A partir de allí, las culturas que siguen dicen las cosas por su nombre y a boca llena.

Gordon R. Willey (1971) sitúa la cultura Moche entre 200 y 700 de nuestra era: "The dates for the Moche civilization are estimated at A. D. to 700". Para Christopher Donnan (1976) el inicio está "200 years before the beginning of the Christian era". Como se ve, hay más o menos consenso en este punto.

Rafael Larco Hoyle (1948) ordenó en cinco fases el inicio, florecimiento y decadencia de esta cultura. Desarrollo basado fundamentalmente en los cambios habidos a lo largo del tiempo en los ceramios. Este ordenamiento ha resultado clásico. Azorín decía clásico es lo que gusta siempre. Christopher Donnan (1976) ha enriquecido este orden con muchas y muy juiciosas observaciones, fase por fase, haciéndolo más accesible aun, merced a muchos diseños.

Según Alan R. Sawyer (1954) "The most prominent features of Mochica ceramics is the stirrup spout". Esto es una gran verdad. Es el asa estribo la que contribuye más a establecer claridad en el diseño de esta cerámica. Era ya antigua al inicio de la cultura Moche y continuó presente exitosamente, a través del tiempo, hasta la conquista española. Edward P. Lanning (1967) ha escrito: "The stirrup spout bottle was probably originally derived from the Machalilla style of southern Ecuador". E. Benson (1973) acentúa todo lo dicho. "The stirrup spout is a very ancient form in the Andes – pre Chavin and an important form in Chavin times".

¿Quiénes hacían la cerámica? No es fácil decirlo. La antigüedad ha sido renuente a representar el trabajo manual. E. Benson (1973) ha dicho "Pictures of artisans are virtually non existent in Mochica art". Christopher Donnan (1976) presenta pocas ilustraciones de artesanos: el desarrollo de un vaso del Museo Británico que muestra actividad textil; dos hombres posiblemente preparando chicha y cuatro hombres quizá trabajando metal. Como contraparte ofrece una larga lista de actividades no representadas: lavar ropa, cocinar, hacer adobes, vestirse, peinarse, labores agrícolas, etc.

En cada cultura existe una historia particular del arte. No todos vemos por igual el mundo que nos rodea. El hombre selecciona de su entorno aquello que resuena mejor con su naturaleza esencial. Esa es su realidad y con ella compone la historia local del arte. Las sociedades, en todas

partes, han seleccionado sus instituciones desde una óptica propia. Unas conceden enorme importancia a la vida, otras a la muerte. Unas exaltan la juventud, la fuerza; otras, la vejez, la prudencia. Cada una hace caso omiso de valores que probablemente son fundamentales para otra. Se diría que no los ve. Esta ceguera, en gran parte, está dada por la selectividad de la cultura. Es valedero aquello que se nos ha enseñado de niños.

En la cultura Moche, quizá las mujeres podrían haber sido ceramistas. Esto es difícil probarlo pues no hay representación de su actividad. En el río Ucayali las mujeres son ceramistas. En Simbilá, Piura, son hombres los ceramistas. En Quinua, Ayacucho, son también hombres. En Checca Pupuja, Puno, hombres y mujeres trabajan indistintamente. Actualmente son hombres los traficantes, los que llevan a los mercados la cerámica. Mas son casi siempre mujeres las que las venden.

Visitando museos y colecciones salta a la vista que la producción de cerámica en la antigüedad fue enorme. Quizá colaboró en ello el uso de moldes desde épocas tempranas. R. Larco (1948) señala la existencia de moldes en el último período de la Epoca Inicial. Es decir, en el basamento de su Cuadro Sinóptico de las culturas del valle de Chicama.

La cerámica Moche, de un modo general, puede dividirse en dos grandes grupos, considerando el dominio de la escultura o del dibujo. En el primer sector los vasos llamados "retratos" producen una impresión grande. Gerdt Kutscher (1955) se expresa de la siguiente forma: "Como obras culminantes de esta producción plástica deben considerarse las conocidas reproducciones de cabezas, a cuya vista se siente uno vivamente tentado de hablar de retratos. Ante ellas se ha creído ver la imagen de gobernantes o personalidades destacadas de aquel período. Otros quieren ver en ellas el retrato del muerto mismo, cuya supervivencia debería asegurarse al ser depositadas con él en la tumba. Contra la primera interpretación, tan seductora, habla sin embargo la circunstancia de que estas reproducciones llevan la cabeza cubierta sin adornos y sólo poseen unos aretes muy simples. Por consiguiente, pese al aspecto aristocrático del rostro, apenas puede suponerse que pertenecieran a la clase dominante. Por lo demás, algunas cabezas muestran claramente deformidades enfermizas o heridas". "Tampoco puede ser acertada la interpretación en sentido mágico, según la cual las cabezas habían de asegurar la supervivencia del muerto representado, puesto que la misma vasija se repite en diferentes tumbas".

Son ciertas las observaciones de Kutscher, pero es necesario considerar que muchos de estos vasos llevan un toque personal: un lunar, una verruga, un gesto, una sonrisa, etc. que los separa del montón. Las mismas lesiones a que se refiere quizá el autor: leishmania, parálisis facial, etc. están hablando de alguna persona determinada. Si no fuera así, no calarían tan hondo, cautivando de inmediato la atención.

George Kubler (1962) advierte a través de estos vasos retrato cierto culto a la personalidad: "The many replicas of certain portrait-types, with commanding facial expressions, surely reflect a cult addressed to governing persons". El mismo autor señala la cohesión de la cultura en el hecho de hallar réplicas en distintos lugares: "Identical replicas of certain portrait-vessels and moulded figures in the Chicama Valley, grove the unity of Mochica culture, and indicate the use of figural pottery to increase social cohesion in absence of writing". Esta última observación es muy aguda, pues recuerda de inmediato la iconografía sacra utilizada en las catedrales de la Edad Media para enseñar verdades a un pueblo que no sabía leer. Sin decirlo, Kubler establece un paralelo. La abundancia de cerámica figurativa Moche quizá enseñaba a través de sus infinitas imágenes.

R. Larco (1948) nos dice: "En el período medio (Epoca Inicial de la cerámica), el ceramista se dedica a copiar la naturaleza y aparecen las esculturas sólidas de hombres, animales y frutos". Uno se pregunta: ¿por qué se heló esta yema tierna de la escultura? ¿Por qué sólo en época tan temprana este brote, para agostarse luego? Me refiero a la escultura como tal, independiente, libre de servidumbre, pues la cerámica Moche es utilitaria.

Sea como fuere, hay en toda esta cerámica una riqueza perceptiva muy grande y una voluntad de forma evidente. Kutscher (1955) escribe: "ante tal fuerza plástica desaparecen las categorías". "Estas realizaciones van más allá de la esfera de la artesanía o de las artes útiles en que tienen sus raíces".

El dibujo Moche fue hecho con pincel fino, mano segura y sin enmiendas. Viendo las telas pintadas Shipibo del río Ucayali, siempre imaginé que tales lacerías serían hechas con sumo cuidado y un gran gasto de tiempo. Enorme fue mi sorpresa al verlas ejecutar. La mano corría firme sin ningún titubeo. La complicada composición iba tomando cuerpo sola. Al fin la tela estaba lista sin necesidad de un bosquejo previo. Era evidente que el artista había hecho las mismas vueltas y revueltas muchas veces. Que las soluciones las poseía, pues se trataba de planteamientos resueltos muchas veces. A primera vista el trabajo parecía inspirado. En realidad había destreza y dominio de la materia y desenvoltura sobre patrones culturalmente estereotipados. Es posible que las grecas, ondas y volutas del virtuosismo Moche hayan tenido, como base, entrenamiento grande y repetición, con pequeños cambios, de temas muy cristalizados.

El dibujo Moche, en general, es fácil, sin tropiezos, vivaz y lleno de alegría. La combinación frente y perfil arranca al objeto varias facetas a la vez. Puntos de vista imposibles de ver se hacen visibles con este recurso. Se diría que el dibujante no dibuja lo que ve, sino lo que sabe del modelo. Este procedimiento tiene cierto parecido con el trabajo de los niños que mientras trazan no miran su objeto, utilizan sólo su memoria.

Moche era una sociedad estratificada. Había niveles bien definidos. Es posible que los príncipes tuviesen en sus casas artesanos calificados. Así pudieron nacer corporaciones de dibujantes que por vivir en el palacio mantenían estrecho contacto. La obra de uno y de otro era observada atenta y calladamente. Estas condiciones produjeron seguramente un estado nivelador del arte, en el que tenía mucho que ver el gusto del príncipe. Los dibujantes que no alcanzaban tan alto status vivían en el campo cerca de su heredad. Aprendían viendo trabajar al abuelo o al padre. Profesionalmente eran independientes, libres de influencias. Esta soledad era propicia a estilos locales y a la diversificación de técnicas y motivos.



Se ha dicho que la presencia del hombre en la cerámica Moche hace desaparecer la figura femenina. En efecto, el hombre aparece guerreando, cazando, pescando, navegando, bailando. Se le ve brillantemente vestido, entronizado, llevado en litera, servido, festejado. Pero otras veces desnudo, mutilado, herido, disminuido, sin dignidad y quizá esclavizado.

La mujer, evidentemente, aparece menos veces. Se le ve junto a un cántaro de chicha, cargando a los niños, pariendo, etc. En suma, su presencia es más discreta. Empero, si se examina más, se la advierte en todas las escenas llamadas "eróticas". Estas son muchas y muy variadas. Aparece también en despeñamientos al pie de las montañas, en sacrificios, en calidad de ayudante, confortando a quienes van a ser degollados o disminuidos. Parece también que tuvo funciones de psico pompo, pues en la tumba

del sacerdote enterrado en la Huaca de la Cruz en Virú dos mujeres sacrificadas acompañan al difunto. Se le ve también desempeñando una muy importante función mágico religiosa, como curandera, partera y sortílega. En la relación de idolatrías que dejó Hernández Príncipe, de lo que vio en Recuay, Ancash, aparecen adivinas, interpretadoras de sueños, sortílegas, soñadoras y hechiceras. No existe, en cambio, una diosa, una reina, una dama de corte. No se ve mujeres llevadas en litera. En suma no pudieron llegar a tan alto. Casi no hay imágenes de mujeres desnudas. En la cultura Nazca existen muchas representaciones del desnudo femenino.

El realismo y objetividad Moche son relativos. Los vegetales, en general, son tratados con naturalidad. Mas hay también representaciones de frutos tañendo flautas, papas a quienes se les ha dado un carácter fisionómico, etc. Los animales han sido muy reproducidos. Los peces han sido representados sin ninguna objetividad, salvo la raya. Los moluscos y crustáceos casi igual. El *habitat* del hombre es la tierra. El mar representa un mundo aparte, a veces terrible, otras misterioso; nunca dominado. Los animales terrestres: perro, zorro, lagartijas, etc. están vistos con objetividad. Las aves a veces son irreconocibles, por ejemplo los picaflores. La cerámica Nazca es en este caso, bella y realista. Las águilas marinas aparecen transfiguradas. Envueltas en torbellinos de airadas plumas. Quizá por su participación con lo sacro. Las garzas blancas y otras aves que frecuentan lagunas y campos agrícolas se les ve fielmente captadas. Así lo objetivo y lo subjetivo se entremezclan.

No parece que la cerámica sea un registro cabal del mundo Moche. Ya se dijo cuántas actividades no están presentes y en cambio otras se repiten una y otra vez en función de la selectividad que realiza la cultura.

Nuestra percepción no se puede superponer a la percepción arcaica. Así, nuestros juicios deben ser examinados y replanteados cuidadosamente. Los pueblos antiguos han pensado por medio de imágenes poéticas y no por medio de conceptos como lo hacemos nosotros. El mito y la poesía han sido para ellos importantes vehículos de comunicación. Por ello, nuestra penetración en un mundo tan diferente y tan lejano, creo, sólo puede ser tentativa.

Junius Bird (1946-47) realizó trabajos arqueológicos en Huaca Prieta, desembocadura del río Chicama. Su labor resultó memorable, pues puso en evidencia el pre-cerámico peruano. Huaca Prieta fue un lugar de habitación. Entre muchas cosas, se halló ahí dos pequeños mates (Lagenaria Sinceraria). Bird escribe: "Found near the 2,000 B.C. level". (1962). Estos matecitos en su parte externa están ornamentados. Según Miguel Cobarrubias, representan: "El más antiguo objeto artístico conocido en Sud América" (1961). La cerámica Valdivia, Ecuador, ofrece diseños muy parecidos a los mates de Huaca Prieta".

Edward Lanning aludiendo a las influencias del Ecuador en las culturas del Perú escribe: "The only clear evidence in two carved gourds from Huaca Prieta", "The designs on the Huaca Prieta gourds are closely similar to the faces carved on stone figurines and pottery bowls of the Valdivia 3 phase, about 2,300 B.C." (1967).

La cerámica más antigua de la costa norte del Perú la ha dado Guañape, Virú, en La Libertad, 1250 A.C. Como se ve, posterior a la de Valdivia en Ecuador. Haldas en Casma, Ancash (1800 A.C.) es otro sitio importante para mostrar el modelo arquitectónico piramidal más antiguo del litoral Norte y también por haberse hallado allí figurinas en barro, manifestación temprana de la voluntad de forma norteña.





La primera gran cerámica, de interés científico y artístico, la presentan Chavín de Huántar en Ancash y Cupisnique en Chicama, La Libertad. De esta última R. Larco escribe: "una cerámica que representa muchos años de experiencia". (1941). La cerámica encontrada en las galerías interiores de Chavín de Huántar está representada por dos fases: Rocas y Ofrendas. La primera se inclina hacia lo fuerte y la segunda hacia lo fino y delicado. Luis G. Lumbreras, descubridor de esta cerámica escribe: "en la costa el tipo más representativo de esta fase (Ofrendas) es el conocido con el nombre de Cupisnique". (1969).

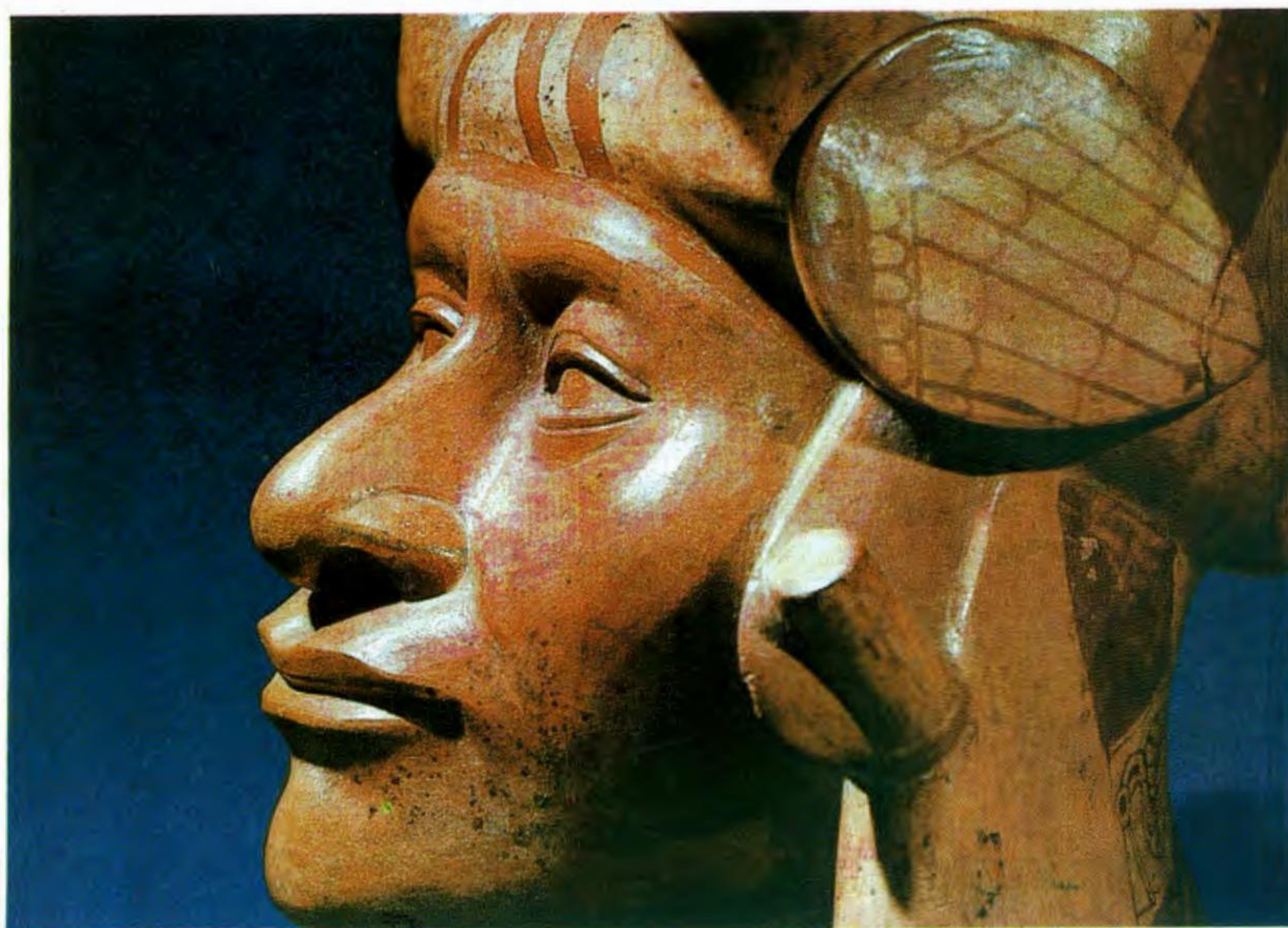
Chavín y Cupisnique, al parecer, ingresan al Perú ya cristalizadas. Ambas producen un efecto de monumentalidad; como si la materia de que están hechas, no fuera greda sino piedra. Graves, severas, alcanzando algunas botellas gran elegancia. La decoración, casi manierista en las altas montañas, en la costa es más suelta y sobria. Esta última, en lo escultórico, presenta formas humanas, animales y vegetales fáciles de reconocer, a modo de preludio de lo que más tarde será la gran cerámica Moche. El área geográfica con testimomios Cupisnique tiene por límites Chongoyape, Lambayeque, al Norte y Virú, La Libertad, al Sur.

Considerando estos valores y los que después sobrevendrán, se advierte discontinuidad. Chavín tiene una inclinación hacia lo religioso. Cupisnique está situado entre lo subjetivo y lo objetivo.

Las culturas que irrumpen a continuación miran extasiadas el mundo circundante: hombres, plantas y animales. Su actitud no es nada convencional. La común desnudez, impudicia y naturalidad los hace distintos.

Moche es heredera de todo esto. Corrientes de agresividad que se ven a través de colmillos, garras y cabezas trofeo. Presencia de demonios y dioses. Un afán de dominio sobre el mundo visto por constelaciones de ojos que miran por doquier. Sensualidad expresada por el trazo curvilíneo. Voluntad de forma. Objetividad al mostrar el mundo exterior fácilmente reconocible. Esta objetividad les lleva de la mano hacia los moldes.

La cerámica Moche ofrece dos puntos de vista: la escultura y el dibujo. Ambos limitados por lo utilitario. Toda la cerámica está constituida por



recipientes sujetos a servicio. El escultor sitúa su obra, por lo general, en la parte alta del ceramio. Allí tiene poco espacio. Sólo uno o dos personajes de poca talla. Reduciendo volumen del continente obtiene un mejor espacio para la obra. Otras veces utiliza todo el volumen del vaso; mas al no poder traicionar la función del soporte se acomoda a él. Los resultados son: un hombre ovillado durmiendo, un guerrero de rodillas, un fruto, un animal reposando, una cabeza. Siempre algo en singular. No se puede hacer más. Empero, pese a estos obstáculos, los vasos llamados retratos alcanzan un alto nivel.

El dibujo puede expresar más; utilizando un pincel fino y nervioso, desarrolla grandes escenas que ocupan toda la superficie del recipiente. Pinta multitud de personas en distintos planos: cielo y tierra, mar y tierra, islas y playas. Este relato, naturalmente, está limitado por el tamaño del ceramio. En su propósito de decir más, el dibujante disminuye la proporción de los personajes, resultando a veces conjuntos complicados.

Toda persona tiene su propio mundo y cada cultura también. Este mundo no es precisamente aquella porción del mundo que casualmente se halla en torno. Es selección de él. En oposición con el mundo cósmico, cada persona es el centro de su mundo y cada cultura tiene el suyo propio. En consecuencia la relación persona-mundo o cultura-mundo es relación de dos sistemas de distintas dimensiones.

El hombre toma contacto con su mundo a través de los sentidos, dos de ellos se distinguen sobremanera: el tacto y la visión. La percepción es un fenómeno complejo intersensorial: además de los sentidos intervienen sensaciones, recuerdos, ideas. La conciencia no se limita a adicionar todo esto, realiza una síntesis creadora. El resultado final no es mera agregación de partes, es una cosa nueva. De modo general el artista ya sea escultor o dibujante capta aquello que le parece importante. Como no todos tenemos la misma capacidad de observación, ni los mismos intereses, los resultados, aun tratándose de un mismo objeto, siempre son diferentes. Un detalle que para uno puede ser muy importante para otro no lo es. Una cicatriz para un médico o para un policía puede ser de mucha trascendencia. Desde



el punto de vista de un artista puede considerar que afea la imagen y omite el rasgo. Todo esto lo señala la disciplina dentro de la cual nos hemos formado o la cultura que ha mecido nuestra cuna. Así, Chavín escamotea los genitales. Moche, en cambio, no tiene empacho de mostrar un circunstanciado panorama de lo sexual. Francisco Stastny dice: "una pragmática percepción de la realidad" (1976).

Con un propósito de orden se han creado sistemas de polaridades contrastantes. A.L. Kroeber presenta lo Apolíneo y Dionisíaco de Nietzsche y Ethos y Pathos de Curt Sachs. En la primera polaridad, lo apolíneo, representa la armonía, la proporción, la belleza. En la segunda polaridad lo dionisíaco, el desborde vital, la embriaguez, la realidad. Para Curt Sachs, Ethos representa: serenidad, perfección, permanencia, moderación. Pathos: pasión, libertad y exageración (1969).

J.C. Muelle escribe: "El Mochica desentiende o menosprecia lo hermoso y lo bonito, en él se constata carencia de sentido apolíneo". (1933). Se desprende de aquí, que para J.C. Muelle el hombre Moche era dionisíaco.

La imaginación merece ser considerada. Se la ha definido como la facultad de pensar con imágenes. La imagen es un fenómeno psíquico en el que la representación predomina. Honorio Delgado presenta una polaridad: Imaginación Plástica e Imaginación Difluente. La primera crea imágenes precisas, netas, definidas. Son imágenes visuales y táctiles. Imaginación propia de la pintura, escultura y arquitectura. La segunda crea imágenes imprecisas, vagas que se interponen. Son imágenes propias de la poesía y la música (1945).

J.C. Muelle dice de los mochicas "gente que palpa con la mirada" (1933). Así pues, los dos sentidos principales: tacto y visión, según J.C. Muelle tienen participación estelar en esta cerámica, cuya imaginación según H. Delgado podría ser considerada como eminentemente plástica.

La perspectiva no fue una adquisición fácil para la gran pintura de Occidente. Europa entre los siglos XIII y XV va a vivir un movimiento que

se ha convenido en llamar Renacimiento. En ese tiempo particularmente en Italia hubo la necesidad de inventar la perspectiva y no descubrirla, pues ella no existía por sí misma.

Es evidente que en los dibujos mochicas no encontramos la perspectiva ni el espacio tal como nos ha sido enseñado. Mas a su manera han hallado recursos para expresarla. Uno es "la perspectiva afectiva" mediante la cual a todo aquello importante, culturalmente, se le concede mayor tamaño y a lo menos importante se le trata a escala menor. Las figuras están dibujadas de perfil, mirando a la izquierda o a la derecha; de este modo se consigue dar un máximo de información. No se dibuja lo que se ve sino lo que se sabe del sujeto. Son perfiles significativos intelectualmente. Los brazos, en algunas oportunidades, se superponen al tórax, expresando las posiciones adelante y atrás. El primer plano acapara aquella parte de la acción más sobresaliente. Las partes de menos acción pasan a planos secundarios. Este también es otro recurso importante. Así, el espacio Moche es un espacio de acción. No posee un carácter teórico como el nuestro. Se halla entremezclado con sentimientos, teñido todo él por la vida afectiva. Sería error nuestro querer encontrar en gente tan lejana y tan distinta un modo de mirar el mundo semejante al nuestro.

La escena sobre la cual la cultura Moche se desenvolvió fue la costa norte del Perú. La Cordillera de los Andes en el Sur se aproxima mucho al litoral y muestra varios conos volcánicos nevados, algunos en actividad. Al Norte se aleja del mar y su altura disminuye. Desde la orilla de la marisma los Andes son una lejana y azulada presencia. Las sierras de Piura, Lambayeque y La Libertad se elevan moderadamente. Súbitamente los Andes ascienden en Ancash. Cumbres, nieves y ventisqueros alcanzan la mayor altura.

En época remota corría paralela y próxima al Océano Pacífico una cordillera. Los Andes, por entonces, poco a poco se fueron levantando superando en altura a la vieja y roída cadena marítima. Los ríos, originados por el deshielo, comenzaron a descender con violencia por la rápida gradiente, sin perder nada de su caudal, pues el lecho pétreo por donde se deslizaban no les permitía filtrar. Con ellos se produjo un acarreo de materiales aluviónicos tan grande, que la vieja estructura marina no pudo soportar y se hundió. Esta catástrofe está registrada en los mapas del Perú en forma de una escotadura entre Paracas al Sur y la Silla de Paita al Norte. Como relicto del relieve marítimo desaparecido quedó un rosario de islas que de Sur a Norte son: Sangallán, Chincha, San Lorenzo, Guañape, Macabí y Lobos. Algunas de estas islas: Chincha, Guañape y Macabí han sido teatro de periplos marinos de los navegantes Moche.

Sopla sobre el mar Pacífico un viento constante llamado alisio. La navegación de Sur a Norte se ve favorecida por este viento. De Norte a Sur la impedía obstinadamente. Hay testimonios de que los mochicas desde los valles norteños de Chicama y Moche llegaron a las islas Chincha. Maravilla cómo pudieron hacerlo, considerando las naves elementales que poseían y el viaje largo y riesgoso.

Hay otro viento llamado brisa que alternadamente sopla del mar a la tierra y de la tierra al mar. Este sí favorece a los pescadores. Los mochicas se hacían a la mar en sus livianos esquifes de totora al obscurecer alentados por la brisa que sopla, en ese momento, de tierra al mar. Pescaban toda la noche y regresaban al amanecer.

El mar norteño es poco profundo. Su plataforma continental es amplia. Hacia el sur, a partir de Casma, la plataforma se angosta poco a poco y las profundidades marinas van en aumento. Frente al Callao el abismo es

tan grande que sólo Mindanao en las Filipinas, el mayor abismo del mundo, lo supera.

Alejandro von Humboldt, viajando del Callao hacia Acapulco a fines de 1802, fue el primero en intentar explicar porqué las aguas marinas costeras de Chile y el Perú son tan frías. El imaginó una corriente de agua helada antártica. De allí que la Corriente tomara el nombre de Humboldt. Observaciones científicas posteriores han venido a precisar mejor esta situación. Según ellas, aguas heladas abisales afloran a la superficie del borde continental. El mar peruano es un mar tropical y sólo helado en esta franja instalada sobre las mayores profundidades marinas. Mar adentro las temperaturas se restablecen de acuerdo a su proximidad con la línea ecuatorial. Este mar helado es muy rico en diatomeas, que sirven de alimento a pequeños crustáceos, alimento a su vez de peces. Esta riqueza hizo de los mochicas pescadores exitosos que hallaron en el mar una fuente importante de alimentos. La cerámica Moche registra tales aventuras marinas. También sus temores a monstruos que imaginaban existían en los fondos del mar. La abundancia de peces se refleja también en la multitud de aves marinas que hay en el litoral. Los excrementos de estas aves se conocen con el nombre de guano. Los mochicas conocían el poder fertilizante del guano y lo fueron a buscar aun a muy lejanas islas.

Los ríos de la costa son de régimen irregular. Durante los meses de diciembre, enero, febrero y marzo tienen agua, el resto del año languidecen y se secan. Durante esos meses se produce en la sierra grandes lluvias. El agua desciende por cuencas de pronunciada gradiente. Así, casi todo el caudal se vierte en el mar. Los principales ríos de la Costa Norte, instalados en el área Moche, son: Piura, Chira, Leche, Chancay, Zaña, Jequetepeque, Chicama, Moche, Virú y Santa. Los ríos costeños fueron ricos en camarones. Los campesinos, hasta hace muy poco, los cazaban con unas canastas largas llamadas izangas. Estas canastas y los camarones están muy bien representados en la cerámica Moche.

El agua de los ríos fue de vital importancia para el campesinado de los valles. La costa en realidad es un desierto, uno de los desiertos más grandes del mundo. Su condición desértica se ve quebrada con cada río que baja de los Andes formando oasis. Cada río probablemente tuvo un Señor. Este dominio feudal se vio reemplazado más tarde por una realeza que, conjugando fuerza de varios Señores de valle, pudo realizar las obras hidráulicas cuyos restos quedan y hablan de la valía de este pueblo. G. Kubler (1962) ha escrito: "The transition probably connected whith a novel regime of artificial irrigation by man made canals on a large scala. Such a regime gave mastery of the entire society of a few persons controlling the upper valley necks".

En el Valle de Chicama existe un inmenso canal llamado La Cumbre que en una extensión de 113 kilómetros desenvuelve su diseño. En Ascope un dique de 1,400 metros de largo servía de acueducto. Estas y otras grandes obras representan una rigurosa organización e infraestructura. Adecuada subordinación a un poder central capaz de llevarlas a cabo. Naturalmente no fueron inventos; a éstas y otras obras probablemente se les dio inicio en el Formativo, mas le tocó a Moche el empuje y la culminación.

Es posible que ciertos establecimientos lejanos del mar, como Galindo, margen derecha del río Moche, o Pampa Grande en Lambayeque a 58

Kms. tierra adentro, donde el valle se estrecha hasta alcanzar 2 Kms. de ancho, representen ubicaciones estratégicas en el control del agua.

La gran pirámide de Moche, inadecuadamente llamada Templo del Sol, situada muy próxima al río Moche, quizá pudo servir para observar el caudal del río. Los templos en la antigüedad no sólo eran edificios religiosos. Servían también para otras funciones: astronomía, predicción del tiempo, administración, agricultura, etc. Esta pirámide costeña es una de las más ambiciosas y más grandes construcciones prehispánicas en Sud América. Ella se empina 41 metros sobre el suelo del valle y mide aproximadamente 228 metros por 133 en su base.

Pedro Cieza de León ofrece una amena descripción de los valles de la costa *(Crónica del Perú):* "Digo pues, que toda la tierra de los valles a donde no llega la arena, hasta donde toman las arboledas dellos, es una de las más fértiles tierras y abundantes del mundo, y la más gruesa para sembrar todo lo que quisieran, y donde con poco trabajo se puede cultivar y aderezar. Ya he dicho cómo no llueve en ellas y cómo el agua que tienen es de riego de los ríos que bajan de las sierras hasta ir a dar al mar del Sur. Por estos valles siembran los indios el maíz y lo cogen en el año dos veces, y se da en abundancia; y en algunas partes ponían raíces de yuca, que son provechosas para hacer pan y brebaje a falta de maíz, y críanse muchas batatas dulces, que el sabor dellas es casi como de castañas; y asimismo hay algunas papas y muchos frijoles y otras raíces gustosas. Por todos los valles destos llenos hay también una de las singulares frutas que yo he visto, a la cual llaman pepinos, de muy buen sabor y muy olorosos algunos de ellos. Nacen asimismo gran cantidad de árboles de guayabas y de muchas guabas y paltas, que son a manera de peras, guanábanas y caimitos y piñas de las de aquellas partes". Todos estos bienes de las campiñas están representados en la cerámica Moche y fácilmente reconocibles.

Hace poco, visitando Nazca, vi en el mercado una carretilla llena de raíces. Pregunté qué eran y me informaron que achira *(Canna Edulis).* Yo he visto en muchos basurales prehispánicos restos de achira. La he visto representada en la cerámica Moche. Sabía que era rizoma comestible. Que en el Cuzco, a tiempo que se celebra la fiesta del Corpus se vende y consume; mas nunca la había comido. Así pues, tomé una porción pequeña para probar y me pareció de un sabor delicioso. El tratamiento que se le da es como sigue: se pone el rizoma al sol, en el techo de la casa, al igual que se solean los camotes, luego se meten al horno. Es todo. Me informaron que la achira buena debe ser de la "quebrada" es decir de la parte alta y angosta del valle. La achira de la parte baja del valle contiene mucha agua y no es tan agradable. Me llamó profundamente la atención la supervivencia de tan dulce rizoma prehispánico. Que siendo alimento tan grato, se consume hoy tan poco. En Nazca sólo había dos carretillas con achira. En Lima no la he visto nunca. Así, lentamente han desaparecido muchos bienes. No se comprende cómo no se les concede la importancia que se merecen. En los valles mochicas, de nuestros días, los campesinos cuidan y saborean tan viejos dones: tumbos, maní, caygua, pallares, papayas, mito, granadilla, ají, zapallo, etc.

El algarrobo, hermoso árbol de tronco leñoso y retorcido, halla en la costa norte su mejor asiento. Augusto Weberbauer (1923) dice de él: "es un árbol espinoso que permanece verde todo el año". "Crecen a lo largo de los ríos" "y forman allí fajas a veces muy anchas". "Los árboles de algarrobo pueden aprovechar el agua subterránea por tener raíces muy largas, y



así se mantienen en lugares que son demasiado secos para la mayor parte de las plantas leñosas de la costa". "Sin duda, en algunas partes en donde hoy no se encuentra el algarrobo, existía antes, pero ha sido exterminado por el hombre para explotar su madera valiosa". Recuerdo el ferrocarril de Paita a Piura, penetraba bajo un inmenso bosque de algarrobos; hoy tampoco existe. Allí parecía estar bajo la nave de una catedral. El sombrío follaje apenas dejaba pasar el sol.

El fruto del algarrobo es una vaina. Las semillas, dentro, están rodeadas por un zumo dulce. Estas vainas son comidas por las iguanas, cañanes, lagartijas y otros animales. La iguana es un saurio. Casi todos los iguánidos son americanos. En Piura he visto ejemplares muy grandes de iguana. Hacia el Sur desaparecen poco a poco. Son animales de una belleza terrible. Desde la cabeza hasta el término de la cola tienen una cresta erizada. Esta cresta se empina, despliega o abate según el ánimo del animal. El color verde azulado de su piel escamosa es hermosísimo. La iguana está dotada de una poderosa dentadura, de modo que puede causar heridas al morder. Es animal silencioso. Estas iguanas aparecen en la cerámica Moche. Debió ser animal muy estimado en la antigüedad, pues siempre lo sitúan a los pies de lo sobrenatural en calidad de asistente. Aparecen en una actitud típica que Elizabeth Benson llama de plegaria.

En Conache, aguas arriba del río Moche, hay muy grandes algarrobales, igualmente en el valle del río Virú. Allí he visto unas robustas lagartijas llamadas cañanes. Son de color gris con una mancha clara en el cuello a modo de collar. Los machos son de mayor tamaño que las hembras. Cumplido su desarrollo llegan a tener hasta 30 centímetros de largo. Son arborícolas y trepan velozmente por los troncos de los algarrobos.

Cuando caminan sobre la arena lo hacen con rápidos pasitos, deteniéndose de cuando en cuando. Sus patitas de dedos largos y finos, apropiados para trepar, les impiden un movimiento continuo en tierra. De allí

que realizan rítmicamente un movimiento con las manos. Los campesinos dicen que se llaman o que se saludan.

Numerosos vasos Moche los representan. Estos animales aún hoy día suscitan interés. La carne de los cañanes es comestible. Las mujeres los preparan, despellejándolos, para lo cual los pasan por agua muy caliente o los cubren de ceniza y brasas. La parte más apetecible es la cola. También los comen como carne seca. El cronista Pedro Pizarro cuenta que estando en Piura los españoles "hallaron depósitos de lagartijas secas". Estos fueron los primeros grandes depósitos de alimentos que vieron los españoles. La política de previsión social Inca tenía por todo el reino muchos otros depósitos. Para nuestro tema es importante pues probablemente era un depósito de cañanes.

En la cerámica Moche es frecuente la representación de sapos. Algunos de estos vasos son de grandes dimensiones. Los sapos son animales familiares a los campesinos. Por las tardes, desde la quietud de chacras y pantanos, se oye el croar de los sapos. Sólo lo hacen los machos. Las hembras escuchan calladamente. Los sapos están muy relacionados con el agua, pues ellos aparecen con la llegada de las lluvias en la sierra y la creciente de los ríos en la costa. Así pues, ellos "traen el agua" y con ella el buen tiempo, vale decir, tiempo de abundancia.

El año de 1925, siendo escolar, pude presenciar en el Norte las grandes lluvias. Aparecieron unos sapos enormes que los campesinos llamaban "cololo", onomatopeya de su croar. Viendo en los museos representaciones de sapos de tamaño considerable, he reconocido a esos sapos que viera de muchacho. El sapo costeño tiene una piel húmeda de un color gris verdoso, fondo sobre el cual destacan manchas de un color bronceado viejo. Estas manchas tienen expresión en los vasos Moche por medio de valores agrícolas. El ceramista las sustituye por dibujos de pallares, yucas, etc. De esta manera, el sapo se transfigura en "portador" de la cosecha.

Al llegar el invierno, los cielos limpios del verano desaparecen y un toldo de niebla cubre toda la costa peruana. Es un banco de humedad que la brisa marina empuja durante el día del mar hacia la tierra. Los primeros contrafuertes de la Cordillera Occidental detienen el banco de nieblas y como un velo gris cubre la costa. La parte alta de las montañas en contacto con la niebla se cubre de una efímera vegetación. Son las lomas. Por entre piedras y hierbas se ven pequeños caracoles terrestres. La cerámica Moche informa cómo en tiempos antiguos los pobladores de los valles escalaban los cerros y recolectaban caracoles.

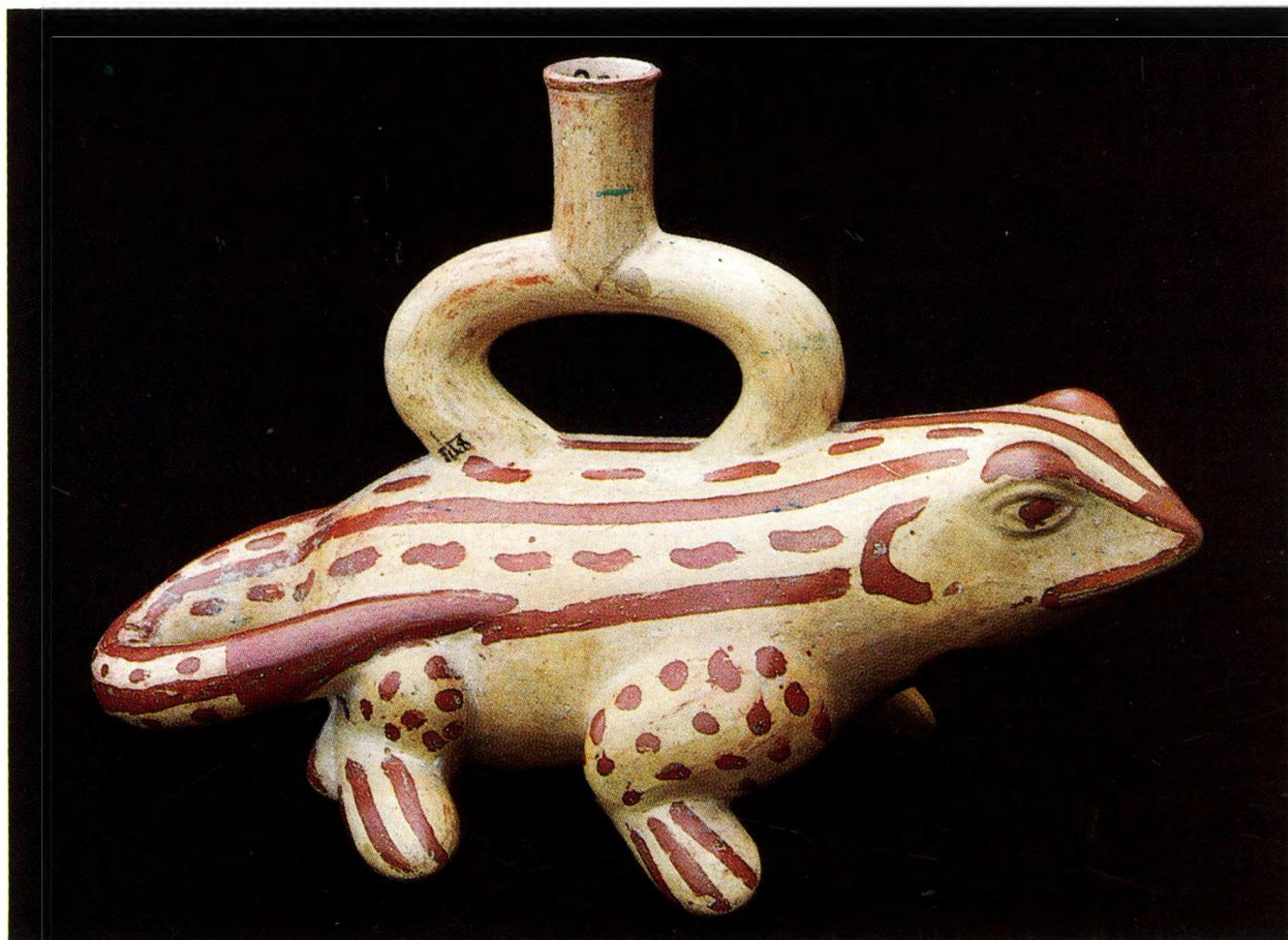
Estas escenas de recolección las reviven, cada año, los actuales campesinos. El valle de Moche tiene al fondo el cerro Muchic, y el cerro Chipitur. Al norte hacia Huanchaco, solitario, el cerro Campana. Tras ellos otros cerros Blanco, De la Luna, Colorado, Batán, Tambor. Muy al fondo y en la lejanía se ve la azul transparencia del Quirihuac. Al llegar mayo y junio las lomas lucen verdes. Entonces los mocheros suben a los cerros a recolectar caracoles como en los viejos tiempos. Los caracoles, tal como han sido recogidos, no son comestibles, tienen un sabor amargo y desagradable. Es necesario "purgarlos". Se les extiende sobre esteras y en un plato de barro se les regala abundante harina de maíz. Al cabo de tres o cuatro

días "los caracoles han botado su baba" y ya son útiles. Por medio de espinas se les saca de sus caparazones y se les come crudos. También es posible preparar con ellos otros platos al fuego.

El agua que filtra del río, en su tramo final, discurre secreta bajo la campiña y aflora en las tierras bajas, casi junto al mar formando charcos y lagunas. Las plantas acuáticas cubren partes de estos espejos de agua. En las márgenes crece totora. Hay varias clases de totoras. La henea *(Typa Domingensis)* de hojas lanceoladas. La corta *(Gladium Mariscus)* de hojas ásperas y filudas. La totora *(Scirpus Riparus)* de tallos gruesos en la base y delgados en la punta. En los remansos anidan pequeños peces: pejerreyes, pejesapos, bagres, lifes, cascafes, manengues, barberos, charcocas, ojo de maíz, chimitos, etc. En lo tupido del totoral anidan patos. Desde la sierra bajan parihuanas. Son aves zancudas de largas patas. El bello plumaje rosado es pálido cuando recién llegan. Al terminar su estancia en la costa y emprender el regreso a las montañas, el plumaje ha adquirido un rosado intenso. Al atardecer y al amanecer, los momentos más bellos del día, las garzas blancas *(Ardea Candidísima)* se miran en el agua.

La totora tiene múltiples usos en la economía indígena. Cuando está grande se le siega, cortando los tallos más largos. Se amarra las puntas flexibles y se les pone a secar al sol apoyados a los muros. Es bello ver cómo la totora va cambiando de color a medida que seca. Primero verde y poco a poco dorada. A los 15 días la totora está lista para trabajar esteras. En el suelo se dispone la totora colocando tallos paralelos. Con totora medio verde, aún flexible, se teje cordelitos. Tres tejedoras se instalan, de rodillas, en el suelo. Cada una con dos cordelitos, entrelazan tallos unos con otros. Así, muy acompasadamente, van tejiendo una estera.

La estera juega en la vida íntima de los campesinos un gran papel. Sobre ellas se realiza la comida en familia. Sobre ellas retozan los niños en el día y duermen en la noche. Sirve para techar las casas, para cubrir puertas, separar ambientes, etc. Pedro Pizarro, paje del Gobernador Francisco Pizarro y más tarde cronista, cuenta cómo llegados los españoles a Cajamarca, Pizarro mandó a Hernando de Soto se entrevistase con Atahualpa, que estaba en unos baños lejos del pueblo y "se viniese a ver con él". Atahualpa "después de haber oído la embajada respondió y dijo al Hernando de Soto que se volviese y le dijese al Marqués" "que él iría por la mañana adonde ellos estaban y le pagarían el desacato que habían tenido de tomar unas esteras de un aposento donde dormía su padre Guaina Capac cuando era vivo". El Príncipe no reclama a Pizarro sobre atrocidades que se cometieron subiendo a la sierra. En Cajas abrieron una casa de escogidas y entregaron las muchachas a los soldados. No reclamó los curacas quemados vivos en la costa. No reclamó, en fin, muchas otras cosas. Se indignó por el "desacato que habían tenido de tomar unas esteras de su padre". Aquí se ve muy claro la importancia que para el alma indígena tenía este asunto. Sobre esas esteras Atahualpa vio, seguramente, muchas veces sentado a su padre. Le vio, quizá, recibir a amigos muy queridos. Le vio jugar con sus hijos, acariciar a sus mujeres, dormir, comer; en fin, vivir. Las esteras estaban llenas de recuerdos del Monarca fallecido. (*Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú* hecha por Pedro Pizarro en 1571 – Buenos Aires 1944).



Transpuesto el verde límite de la campiña se extienden pampas y arenales interminables que la perspectiva de un nuevo valle rompe y forma nuevo oasis. Así, este paisaje se va repitiendo de Norte a Sur. Cerca de las playas existen médanos de arena en forma de media luna. Entre ellos, quizá ninguno tan extraordinario como el grupo llamado Pur Pur al norte de Virú. Este grupo ha sido considerado como el conjunto de médanos migratorios más altos del mundo. El desierto se hace presente a menudo en los dibujos Moche, cruzado por corredores veloces o por fieros guerreros. El arenal aparece muy bien caracterizado con su pobre vegetación de "achupayas" *(Tillandsias)* y cactus cereus.

Al norte de Trujillo y al pie del cerro Campana está la playa de Huanchaco. Es villa de pescadores que se hacen a la mar en livianas naves de totora llamados "caballitos". Estos esquifes los vemos en la cerámica Moche. No sé cómo los llamaban en la antigüedad. Los primeros españoles los llamaron simplemente balsas.

El Inca Garcilaso dice: "son de un haz rollizo de enea del grueso de un buey; átanlo fuertemente, y del medio adelante lo ahúsan y lo levantan hacia arriba como proa de barco para que rompa y corte el agua, de los dos tercios atrás lo van ensanchando; lo alto del haz es llano donde echan la carga que ha de pasar, un indio solo gobierna cada barco de estos". (*Comentarios Reales.* Libro III, Cap. XVI).

El P. Acosta los vio en Lima, lo cual indica su amplia difusión. Lo dice de esta manera: "Hacen unos como manojos de juncia, o espadañas secas bien atadas, que allá llaman balsas y llévanlas a cuestas hasta el mar, donde arrojándolas con presteza suben en ellas, y así caballeros se entran la mar adentro, y bogando con unos canaletes de un lado y de otro se van una y dos leguas en altamar a pescar". "verlos ir a pescar en el Callao de Lima era para mí cosa de gran recreación". (*Historia Natural y Moral de las Indias.* Libro II, cap. XV).

La totora que hoy se usa para hacer caballitos en Huanchaco procede de los sitios: Huanchaquito y Suchimán. Cuando los tallos están secos, son frágiles y fácilmente se rompen. Para hacerlos manejables se les tiene en remojo. De este modo ya es posible trabajar con ellos. La primera tarea para hacer un caballito es compóner los "tercios". Como cada tallo es grueso abajo y delgado arriba, el tercio participa de esta condición y sale grueso abajo y aguzado arriba. La parte afilada será la proa. La parte gruesa será la popa.

El caballito tiene dos cuerpos. Cada cuerpo está formado por un tercio. Cada tercio de totora se lía con una cuerda delgada. Los dos cuerpos del caballito se atan con una cuerda mucho más gruesa. Se comienza atando las puntas de los tallos y se termina en las bases. A medida que amarran, golpean con las manos para que la proa salga airosa y el pecho del caballito adquiera su gracia combada.

John Guillin (1943) ha recogido algunos apellidos indígenas de pescadores en Huanchaco: Piminchumo, Huamanchumo, Ucañan, Chilimaza, etc. Los huanchaqueros tienen varias clases de redes: la red de malla diminuta para anchovetas, la fina para pejerreyes, la ordinaria para cabinzas y cojinovas, la red clara, la atarraya, el chinchorro, etc. Con el chinchorro se realiza un bello trabajo que se llama "cala de playa". La red es grande, se parece algo a una red de tenis. Su borde superior lleva de trecho en trecho flotadores, hechos de calabazos llamados "checos". El borde inferior, cada medio metro, lleva piezas de plomo. De este modo la red se mantiene en el agua por medio de los flotadores y los pesos de fondo la estiran perpendicularmente a la superficie. En los extremos de ella se coloca palos de huarango de modo que quede tensa y armada. De las cuatro puntas de la red parten cordelillos que se reúnen dos a dos. El chinchorro es trabajo para dos hombres. Primero se prepara cuidadosamente la red. Lista se dobla en paños y con un cordel se la amarra para que, al salir, el rompiente de las olas no descomponga su orden. El caballito, así cargado, es empujado mar adentro hacia el agua tranquila. Desde la playa parte un muchacho, a nado, alcanza la nave y trae a tierra uno de los largos cabos de la red. La navecilla se desliza paralela a la playa. El pescador desata la red, y la comienza a soltar, poco a poco, en el mar. Cuando toda la red está en el mar, el mismo nadador vuelve a salir y trae a tierra el otro cordel que representa el otro extremo de la red. El caballito ya puede regresar a la playa. La red ha quedado tendida en el mar. Se mece como una muralla leve e invisible. Después de un largo rato de espera, los dos hombres comienzan a tirar de un extremo y del otro de la red, por medio de los cabos. A ellos se unen, si la red está pesada, otros muchos hombres que tiran de los dos cabos y aproximan, cada vez más, la red. Entonces aparece cargada de peces que el sol hace brillar. El Obispo de Trujillo en el siglo XVIII, Baltazar Jaime Martínez Compañón, ofrece el trabajo del chinchorro en una de sus acuarelas.

Cuando a la playa llegan grandes manchas de peces, que las aves marinas anuncian con grandes chillidos, el pescador usa la atarraya. Se interna caminando en el mar. Lleva en los brazos una pequeña red redonda. Cuando el agua le llega a algo más de la cintura, tira al aire la red. La red se des-

pliega y cae sorpresivamente al agua en medio de la mancha de peces. La red, en el centro, tiene un largo cordel que el pescador no suelta en ningún momento. Mediante este lazo recoge su red que sale enriquecida con la plata agitada, viva y bullente de los peces.

No es posible decir si en la antigüedad se usaba estos mismos procedimientos para pescar. Mas considerando lo mucho de la vida arcaica que ha sobrevivido, pudieron haber tenido técnicas parecidas.

Unas de las ocupaciones de la playa es la salazón del pescado. Las rayas, tollos, guitarras y peje gallos son puestos en sal por un día, luego se les lava y se les pone a secar. Las rayas *(Myliobatis Paniceps)* que tanto interesaron a los mochicas son motivo de un complicado procedimiento. Se pone al animal de espaldas sobre la playa y se le da dos cortes semi circulares: el primero desprende la pared inferior de la boca y la agalla, el segundo desprende la cavidad abdominal; luego sacan las entrañas. A continuación se taja al animal con hondos cortes, se frota con arena lo cortado y se lo entierra en la playa "para que el suelo chupe bien la sangre". Así se le deja por un día, luego se saca, lava, sala y cuelga por la cola poniendo a lo ancho del cuerpo una cañita atravesada para que al secar no se abarquille. El arpón del cuerpo de la raya es muy solicitado. Lo usan los brujos como "contra" para repelar malas intenciones y obras de otros brujos.

A lo largo de las playas vuelan y chillan multitud de aves marinas: potoyuncos *(Pelecanoides Garnoli);* Tijeretas *(Fragata Magnificens);* Guanays *(Phalacrocorax Bougainville);* Chuitas *(Phalacrocorax Gaimardi);* Piqueros *(Sula Varigueta);* Alcatraz *(Pelícano Thagus);* Gaviotas *(Larus Modestus);* Zarcillos *(Laroster Inga).* Algunas de estas aves aparecen representadas en la cerámica.

Los vasos Moche presentan a menudo la imagen de la llama *(Lama Glama)* animal de alta montaña. Esta repetida presencia hizo pensar al arqueólogo Hans Horkheimer (1961) la existencia en la antigüedad de una variedad de llama, cuello corto, adaptada a la costa. Los fósiles más antiguos de Lama se hallan en América del Norte y América del Sur. Se trata de un animal grande, que los científicos han llamado *Macroauchenia.* Posteriormente se vino a advertir que no se trataba de un auquénido grande, sino de un tipo intermedio entre llama y camello.

La llama, en la antigüedad peruana, tuvo dos intervenciones importantes: económica y religiosa. El primer aspecto lo cumplió como animal de carga. No soporta más de 27 K. de peso muerto y equilibrado. Cubre una jornada de 15 a 20 kilómetros. Su paso es muy seguro lo cual es importante, considerando nuestra accidentada geografía. Es de andar lento y majestuoso. Tiene una vida de 25 años. Mas lo económico es mantenerla hasta los 10 años.

Otra contribución la da su carne, lana y cueros. La carne es sólo agradable si el animal es tierno. La lana, únicamente para obra muy basta: cordeles, costales, mantas. El cuero es muy bueno para hacer "ojotas", sandalias útiles en todos los caminos.

La llama en la cerámica Moche aparece, a veces, cargada de conchas que los funcionarios muestran y ofrecen a las autoridades. Aquí, el animal



cumplía una labor comercial. Debió servir mucho como transporte y carne a los ejércitos. A los constructores de caminos, acueductos y pirámides. En la cerámica no se ve representación de alpacas y vicuñas.

En el siglo XVI los españoles hallaron a la llama ampliamente dispersa en el Continente. La vieron en el Ecuador, en Chile y en Paraguay. En la actualidad se ve llamas en la sierra de Ancash, más al norte son muy raras. En la sierra de La Libertad yo he visto huanacos en alturas de la antigua hacienda Calipuy, en Santiago de Chuco. A juzgar por la cerámica Moche, antiguamente debió haber muchas llamas en las sierras de La Libertad.

La coca *(Erythroxylon Coca)* es un arbusto de amplia distribución en América. El primero en dar noticia de ella fue el sacerdote español Tomás Ortiz (1499) quien yendo en la expedición de Pedro Alonso a Cumaná, en la costa norte de Sud América, comunicó a sus superiores la existencia de esta planta, conocida allí con el nombre de Hayo.

La masticación de la coca está asociada con substancias alcalinas, a fin de extraer los principios orgánicos que retienen, en combinación, los alcaloides. Estos alcalinos se obtienen de la ceniza de quinua *(Chenopodium Quinoa)* o de algas Cachiyuyo *(Atriplez Pamparum)* o de quemar conchas marinas.

Garcilaso Inca habla de la coca con gran conocimiento, pues era dueño de antiguos cocales en Havisca. Después de él son muchos los cronistas españoles que dan noticias de ello. El Concilio de Lima (1567-1569) la condenó por "cosa inútil, perniciosa, que conduce a la superstición".

La masticación de las hojas de coca es un hábito, no una toxicomanía. La manía al tóxico está caracterizada por que la privación produce un síndrome de abstinencia. Gutiérrez Noriega (1947) dice: "el hábito de la coca nunca origina fenómenos de abstinencia". "sólo se absorben 0.091 gr. de cocaína después de coquear durante 35 ó 45 minutos". Lo cual es bien explicativo sobre la pobre cantidad de principio activo que rinde una sesión de más de media hora.

La cerámica Moche muestra, en muchos vasos, sujetos en actitud de plegaria, probablemente sacerdotes, que en una mano tienen una bolsa de coca y en la otra un recipiente paracal. Estos dos objetos son tan conocidos en nuestros días que al verlos reproducidos en la cerámica antigua no hay riesgo de extravío.

La coca en nuestros días tiene dos contextos. Uno profano, y otro sacro. Este último ve, en la coca misma, una presencia más allá de lo ordinario.

María Rostworowski ha escrito, sobre las plantaciones prehispánicas de coca en la vertiente occidental de la Cordillera, un estudio muy luminoso (*Etnia y Sociedad,* 1977). La coca se sembraba en la costa alta, en una

franja entre los 200 y 1,200 metros sobre el nivel del mar. Esta coca era de hojas pequeñas. Los cronistas hispanos la comparan a las hojas del arrayán. Bien distinta de la coca selvática de hojas grandes.

En el departamento de La Libertad, en donde se hallan los sitios más conocidos de la cultura Moche, se cultiva actualmente esta coca cuyo nombre botánico es *Erithroxylon Novogratense.* En las partes altas del valle de Moche, en Uzquil, Simbal, etc.

Es posible que la coca haya venido del Norte, como otros tantos aportes culturales. Los cronistas españoles hallaron muy extendido su uso de Norte a Sur. Su ingreso debió ser bien temprano pues E. Lanning la encuentra en Asia, costa central del Perú, con una fecha de radio carbono de 1,314 ± 100 A.C. (1967).

En la cerámica Moche es muy frecuente, ya sea escultóricamente o en dibujos, hallar presente la coca. Se ve rostros con bolos de coca, personas tomando cal de sus calabacitos para mezclarla con hojas de coca. Escenas, bajo cielos estrellados, de masticadores de coca, etc.

"En algunas islas o farallones que están junto a la costa del Perú, escribe el P. José de Acosta, se ven de lejos unos cerros todos blancos: dirá quien los viere que son de nieve, o que toda es tierra blanca, y son montones de estiércol". "Y es tan eficaz y tan cómodo que la tierra estercolada con él, da el guano y la fruta con grandes ventajas. Llaman Guano el dicho estiércol". (*Historia Natural y Moral de las Indias.* Cap. XXXVII).

Los indígenas conocían bien las propiedades fertilizantes del guano de las islas. Pedro Cieza de León escribe: "Los naturales van a ellas en balsas y de las rocas que están en sus altos traen gran cantidad de estiércol de las aves para sembrar sus maizales y mantenimientos". (*La Crónica del Perú.* Cap. LXXV).

Antonio Raimondi ha descrito muy bien estas islas que son muchas. Desde nuestro punto de vista nos interesan tres grupos: Macabí, Guañape y Chincha. Las islas de Macabí situadas a 6 millas al sur de la punta Malabrigo. Se les llama: Isla del Norte e Isla del Sur, están separadas una de otra por un canal de 25 cms. de ancho. Las islas Guañape son dos islas grandes: Norte y Sur. La del Norte está próxima a tierra, 5 millas del morro de Guañape. Las islas Chincha, son tres: Norte, Sur y Centro y han sido famosas, pues tenían la reputación de poseer el mejor guano. A medida que se descendía de Norte a Sur la calidad del guano era mejor. La ausencia de lluvias permitía la conservación de las sales amoniacales y el guano no disminuía en riqueza. Sin embargo, esto era relativo. Las sales no desaparecían con las lluvias. Gran parte de las sales penetraba en los depósitos y se tenía la sorpresa de iniciar trabajos con estratos pobres y hallarlos cada vez más ricos a profundidades mayores.

George Kubler (1948) estima que la explotación mayor de las islas se realizó entre los años 1826 y 1875. Sin embargo, en 1873 aún se seguía ex-

plotando Macabí con fructuosos resultados. Existen fotografías de las islas Chincha, tomadas por el American Museum of Natural History en 1860 y reproducidas por el Boletin de la Compañía Administradora del Guano. (Vol. IV, Abril 1928, Nr. 4). Es impresionante la altura que tenían los depósitos de guano.

El interés que tienen estos tres grupos de islas, al margen de su riqueza fertilizante, se debe a que fueron conocidas por los mochicas y explotadas por ellos. Asombra cómo podían llegar hasta ellas y volver a los valles de Chicama y Moche. El viaje de ida fue dificultado grandemente por el viento Alisio que sopla de Sur a Norte. El viaje de retorno era más fácil, pues viajaban con viento a favor. Prueba de que los mochicas conocieron las islas Macabí, Guañape y las distantes Chincha, ha sido el hallazgo de numerosos objetos de factura mochica en ellas, a 20 metros de profundidad más o menos. Se calcula que una estratificación de 2 metros de guano equivale a una centuria. La estratificación no es pareja. A medida que aumenta en profundidad, por el peso que soportan las capas, las estratas son cada vez más finas.

Naturalmente el número de objetos rescatados fue muy pequeño, sólo fracción, pues los obreros los vendieron o destruyeron al no ver en ellos mucho valor. Se trata, principalmente, de vasos representando prisioneros, de forma y dimensiones típicas. También se halló mazas y grandes bastones de madera, con un ápex esculpido representando un personaje entronizado y a los pies de él, otros de menor tamaño en actitud reverente. Kubler da cumplida relación de todos ellos y los sitios en donde se conservan. De algunos de ellos sólo se tiene grabados, no se sabe la suerte que les cupo.

Don Nicolás de Piérola fue funcionario en el grupo de islas Chincha y a pedido de un Ministro elevó un memorable informe sobre la vida de los peones que explotaban el guano. (Informe sobre el estado del carguío de guano en las Islas Chincha y sobre el cumplimiento del contrato celebrado con D. Domingo Elías. Boletín de la Compañía Administradora del Guano, 1928, Vol. IV, Abril 1928, Nr. 4).

El informe está fechado: Lima, octubre 10 de 1853. Los peones eran de varias clases: reos, vagos, desertores, reclutas libres y chinos. El trabajo era duro. Piérola refiere que "los presidiarios pagan de su jornal porque se rece con ellos el rosario". "Y casi no se pasa un día sin que alguno se ahorque o se precipite por las peñas". Se comprende porqué los mochicas tenían prisiones en las islas guaneras. Y también se reconoce en las figuras entronizadas a los funcionarios que los hacían trabajar. Es evidente que gran número de prisioneros de guerra se destinaba a ser sacrificado ceremonialmente, pero otro grupo se destinaba a trabajos forzados y duros como éste de la extracción del guano.

La explotación de las islas Macabí y Guañape no creo. Pero difícil es entender cómo dominaban el territorio Chincha. El viaje de ida, sin duda

alguna fue difícil. Los medios de que se valían eran grandes balsas de totora. La iconografía muestra balsas unidas. Se ve con toda claridad dos proas y dos popas. Los navegantes lo hacían en enjuto y bajo ellos, se ve filas de botijas conteniendo líquido, dando a entender que el viaje era largo. En tales esquifes no podían llevar muchos prisioneros.

Hay un capítulo del P. B. Cobo (*Historia del Nuevo Mundo*, Cap. XIV que trata de las embarcaciones). Dice lo siguiente: "Las más comunes de este reino son hechas de enea". "Las más pequeñas de estas balsas tienen poco más de cuatro codos de largo". "Las mayores son largas de quince a veinte pies y gruesas diez o doce. Las primeras no sufren más porte que una o dos personas y de las segundas hay algunas que caben doce; y de dos grandes unidas y atadas se hace una capaz de llevar bestias y ganados". "Unas y otras andan en el mar, ríos y lagos. Ni las unas y las otras sufren velas".

Se han encontrado objetos Mochica en tierra firme frente a las islas. Es posible que los mochicas sólo picaran el guano, la parte más penosa del beneficio, y lo ofrecieran ensacado a las autoridades locales en tierra.

Hace poco he visitado la isla Don Martín frente a Végueta. Vi los impresionantes, sombríos y abandonados galpones donde se hacinaban los peones. Se me informó que los viejos guardaban memoria de la gran cantidad de víveres que, diariamente, era menester llevar de tierra a la isla para alimentar a los trabajadores que en número de 4,000 allí laboraban, y la inmensa cuota de agua potable que también se debía llevar, pues ninguna de estas islas tiene agua dulce. No se necesita ser muy zahorí para trasladar las mismas reflexiones de nuestros días a la antigüedad. Funcionarios y prisioneros mochicas podían vivir en las islas mariscando, pescando y recolectando. Pero el agua dulce es problema difícil. Es claro que los mochicas debían de establecer convenios con tierra firme, para penetrar en tierra ajena, para explotar el guano y para obtener agua. Quizá el poco guano que podían trasladar al territorio mochica sólo sirvió para chacras de los príncipes y huacas. El pueblo debió contemplar con admiración estos predios verdes e increíblemente hermosos.

La cacería de venados, entre los mochicas, parece que fue asunto muy importante, más allá de lo aparentemente deportivo. La información se ha enriquecido mucho, en estos últimos tiempos, gracias a las observaciones penetrantes de Christopher Donnan (1982) a quien sigo en gran parte.

El venado materia de la cacería era el "cola blanca" *Dodocoileus sp.* Es un hermoso animal que he tenido oportunidad de ver en la sierra de Yauyos, Lima. Su alzada es de un metro en el lomo. Son nerviosos o apacibles. Esbeltos, ligeramente gruesos de cuerpos. La piel del abdomen, la cara interna de las extremidades y el interior del pabellón de las orejas es blanco. El resto del pelaje es de un color algo rojizo. La cola blanca, que da nombre al venado, sólo es aparente cuando corre, entonces la levanta y despliega. Donnan dice que esta peculiaridad ayuda a los venados a encontrarse y mantenerse agrupados, pese a estar relativamente dispersos, a ve-

ces en lugares de mucha vegetación. Los machos poseen cornamenta, no muy frondosa. A los tres años, más o menos, las astas se ramifican.

La iconografía Moche presenta dos clases de venado cola blanca. Unos manchados y otros de pelaje sin manchas. Las manchas en estos animales no son frecuentes. Las manchas representadas son claras, destacando sobre fondo obscuro. El venado cola blanca, dice Donnan, nace con manchas blancas en el cuerpo, más o menos de 1 cm., y las va perdiendo, poco a poco, de modo que a los 4 meses han desaparecido. Estas manchas persisten en pocos animales adultos.

Llama la atención que las manchas han sido representadas en las dos terceras partes de los venados Moche. Donnan trata de explicar esto. Quizá en la antigüedad, las manchas eran frecuentes o tenían especial significación. O, teniendo la misma frecuencia que en nuestros días, la representación insistía en algo muy estimado. Las manchas, cuando presentes, lo están un corto tiempo de tres a cuatro semanas cada año. Es probable que ese momento hubiese sido la temporada de caza y se habría cazado preferentemente animales manchados.

Estos animales, son muy bellos, con ojos de una azabache húmedo y brillante. Todas las veces que he viajado por zona de venados he tratado de adquirir alguna cría. Se me ha dicho que es difícil y sólo posible al momento de cazar una hembra que está criando. En la cerámica mochica se ve a veces personas cargando una cría de venado. Esto es natural pues son animalitos muy juguetones si machos; dulces si hembras y en general llenos de gracia. Lo que me llama la atención, si no estoy equivocado, es a veces la presencia de una persona con una cría de venado en brazos, en un momento muy dramático; el despeñamiento de prisioneros y sujetos destinados a sacrificio entre montañas.

Los vestidos de los cazadores representados en las escenas de caza son espléndidos. Los empenachados tocados, las borlas, en fin, todo componen un atuendo extraordinario, pero nada práctico. Son, a todas luces, vestidos de gran ceremonia. Se pensó, viendo este despliegue de galas, en un deporte señorial, pues tras los señores se ve mucho personal de apoyo vestido modestamente. Este personal ejecutaría la parte más pesada de la montería: tendido de redes en grandes extensiones, ojeo, bullicio para aturdir a los animales, conducir perros, etc. Los señores, sin descomponerse, ultimarían a los venados.

Dos armas sirven para herir a los venados: una estólica y su proyectil y una maza especial, que no es la maza que se ve en los combates. Donnan señala que sólo en contadas oportunidades se ve armas semejantes a las usadas en la guerra. Llama también la atención sobre la inexistencia de huesos de venado en restos de cocina o en basurales Moche. Quizá los venados eran ceremonialmente consumidos y sus huesos incinerados.

El ambiente en que se desarrolla la cacería es rico en vegetación, en especial de algarrobos (*Prosopis Juliflora*). Pero podría tratarse también de otro árbol muy parecido, la vilca o huillca (*Amadenanthera Huilca*). Los frutos de uno y otro árbol, ambos acacias, se parecen mucho. Los dibujos mochicas no son lo suficientemente precisos para decir cuál es.

Pedro Cieza de León (*La Crónica del Perú*), hablando de los valles de la costa, dice: "Hay en este valle grandes espesuras de algarrobales y venados, palomas, tórtolas y otras cazas".

Donnan advierte que las pictografías Moche no dedicaron mucha atención a los aspectos profanos de la vida, poniendo, en cambio, énfasis en la vida ceremonial. Así pues, estaríamos frente a una cacería ceremonial de venados cola blanca.

Peter T. Furst (1980) escribe: "el venado parece haber estado asociado de alguna manera con la *Anadenanthera Colubrina*, el principio alucinogénico del compuesto divino conocido como huilca o wilca, a juzgar por las pinturas en los jarrones mochicas del siglos VI D.C., que muestran escenas de cacería ceremonial de venado, en las que el animal casi siempre se encuentra flanqueado por la colubrina, y en ocasiones también por capullos de semillas de *anadenanthera* que flotan libremente".

Parece que el venado tiene particular atracción por ciertas plantas. En México, entre los indios Huicholes, la recolección del peyote, cactus mágico, está relacionada con el venado. Los indígenas llaman al cactus "venado divino". Y consideran al peyote, amor natural de los venados. Los recolectores de peyote, según Furst, portan arcos y flechas y se conducen como si la recolección fuera una verdadera cacería de venados. Furst publica la fotografía de un vaso mexicano prehispánico y dice: "Venado que sostiene un cacto de peyote en la boca".

Los indígenas americanos son descendientes de pequeños grupos paleoasiáticos de cazadores y recolectores. Hace diez mil años, comenta Furst, ya había gente prácticamente en todo el Nuevo Mundo, desde el extremo Norte hasta la Tierra del Fuego. A lo largo del tiempo y del enorme espacio recorrido aprendieron mucho, diferenciando las familias vegetales, sus propiedades benéficas y también las de efectos dañinos, épocas de floración y fructificación, etc. Es posible que parte de lo aprendido lo debieron a los animales observando qué plantas escogían para alimentarse, medicinarse y qué efectos perturbadores producían algunas en ellos.

Los españoles ingresan al actual Perú por el Norte, zona incorporada tardíamente al Imperio, y desde allí progresan hacia el Sur, hacia zonas de asentamiento Inca más y más definido. Los europeos venían de Nicaragua, Costa Rica, Panamá orillando el mar del Sur. A lo largo de su recorrido vieron aborígenes más adornados que vestidos. Al llegar a lo que hoy es Perú, dramáticamente aparece ante sus ojos el vestido que irá asombrando en modo creciente, a medida que su contacto con la alta cultura se hace más próximo.

La balsa que el piloto Ruiz abordó en pleno mar, cuando aún los hispanos estaban sólo en plan de reconocimiento, causó un deslumbramiento. La relación Xámaro Jerez ofrece la impresión cabal que los vestidos peruanos produjeron en los europeos. Por vez primera vieron fibras textiles de calidad, técnicas nuevas, efectos de color, tejidos enriquecidos con plumas, oro, plata, etc. que definitivamente asombraron. La ropa dio a los navegantes, mejor que el oro, la impresión cierta de que al fin habían llegado al término de su peregrinaje.



Los conquistadores, como es natural, miraron con sumo interés los vestidos femeninos de la costa norte, escena de los primeros contactos. Pedro Pizarro escribe de ellos: "las mujeres traen capuces vestidos que les llegan hasta la garganta del pie". Capuz es nombre árabe que refleja el parecido de estos vestidos con atavíos moriscos. Francisco de Jerez, secretario de Pizarro, describe también vestidos de mujeres norteñas con cierta nostalgia: "Las mujeres visten ropa larga que arrastran por el suelo como hábito de mujeres de Castilla". Fray Diego de Ocaña, fraile del famoso convento extremeño de Nuestra Señora de Guadalupe, que llegó al puerto de Paita el 11 de setiembre de 1559, ofrece en su manuscrito una lámina en colores, folio 34, titulada "traje de las indias de los llanos". Ahí se ve un vestido a dos colores: delantera rosa geranio, trasero azul prusia. El vestido llega a ras del suelo, siendo en la parte posterior discretamente más largo. Sólo permite ver las manos y la cabeza. "Es una ropa, dice Ocaña, entera como capuz que no tiene más abertura que por donde sacan la cabeza y los brazos; y de ordinario son de algodón y de lana negra y algunos lo traen de colores la mitad y la otra mitad de otro color". "Por lo común y más ordinario es de ser negros". Progresando en el tiempo Vásquez de Espinoza cuyo manuscrito se estima entre 1628 y 1629 dice del vestido de las mujeres de Piura "las indias se visten un saco grande de algodón negro y las graves o cacicas les arrastra una vara de cola como canónigo de Sevilla o Toledo y cuando más grave más cola porque tienen puesta en aquello su autoridad". En concordia en el libro "Trujillo del Perú" del Obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón, fines del siglo XVIII, aparece una lámina titulada, "india de Colán con traje de iglesia". Colán está en Piura; allí se ve un vestido de cola.

Fernández de Oviedo, que no estuvo en el Perú, tenía encargo del Rey de anotar cuanto juzgara de interés de los obligados pasantes de Panamá; es así como registra lo que dijo el piloto Pedro Corzo, que Oviedo tiene como hombre de "buen juicio por su edad y experiencia". Corzo le en-

trega una preciosa información de vestidos femeninos en Lima a tiempo de fundación de la ciudad: "Las mujeres, dice, con camisas largas hasta el pie e muy anchas e sin mangas, a manera de albas".

Tan viejo patrón se puede ver en nuestros días en Sondor, Sondorillo, Huancabamba, altas montañas de Piura. El vestido se sigue llamando capuz. Está formado por una gran pieza de tela, a modo de manta, de un largo que pueda cubrir el cuerpo desde el cuello a los pies y de un ancho tal, que pueda envolver desahogadamente toda la persona, estando ésta con los brazos extendidos como alas de ave. Una costura cierra la manta quedando convertida en un tonel. La abertura superior es pinzada, con puntos de costura que crea tres ojales dispuestos en fila de hombro a hombro: el del centro para dejar pasar la cabeza y los otros dos para dar salida a las manos. Como se ve el vestido mantiene el esquema arcaico: largo, sin mangas, muy amplio, etc. En algunos casos, para disimular la extrema amplitud, se tablea en la espalda. A fin de no arrastrar el vestido, han añadido, tardíamente, un ceñidor que da forma ablusada al conjunto. Sólo en Huancabamba he visto la continuidad de una idea tan arcaica.

La extensión que se concede a los vestidos femeninos tiene fundamento en su total desaparición en la costa Norte, en donde fueron observados y descritos en los primeros momentos. Los actuales capuces de la costa norte muestran el paso del tiempo, que todo lo muda y deshace. Los vasos Moche presentan a la mujer vestida con gran sobriedad. Todo el cuerpo cubierto por una prenda que sólo permite mostrar la cabeza y las manos. El ruedo del vestido llega hasta cerca del suelo. Como la cerámica casi no tiene color, pues el fondo es crema y los dibujos están realizados en siena o tierra quemada, los vestidos se ven de color crema o color siena. En la cintura llevan una faja de color contrastante. Este vestido es semejante, en todo, a lo que los cronistas vieron en el Norte del Perú. Sólo en Huancabamba, Piura, he visto que sobreviven.

El ajuar funerario, de modo general, es una presentación importante y representativa de los bienes muebles del difunto. El ajuar de la tumba del sacerdote de la Huaca de la Cruz en Virú retrata esta situación. Los cronistas han dicho que el hombre común se enterraba con su taclla, la mujer con el telar y el soldado con sus armas. Vale decir con bienes de uso diario. George Kubler (1962) escribe: "The grave specimens rarely show signs of use". Esto lleva a pensar en dos clases de cerámica. Una de uso diario, con huellas de uso, y otra más sofisticada y fina mandada hacer para el ajuar fúnebre.

Según Christopher B. Donnan (1976), cerámica semejante a la hallada en las tumbas ha sido exhumada durante trabajos en viviendas. Por tanto fue usada probablemente en la vida diaria y en la vida ceremonial. "That elaborate ceramic vassels were no simply made to be used as grave offerings, but also commonly served as container in variety of activities. Excavation of Moche habitation refuse confirms this usage". En suma, un ajuar de gran calidad y sin muestras de uso puede representar a un gran señor. Ajuares con bienes pobres y usados, que los hay muchos, podrían pertenecer a la gente común. Así pues, los objetos que componían un ajuar funerario eran parte de los bienes preciados del muerto. Estaban allí por haber-



los poseído, usado, mostrado a sus amigos y en cierta manera retratan la personalidad del difunto y de su sociedad.

En las tumbas suele encontrarse un tipo de vasos llamados "eróticos". Uno de estos vasos, quizá el más común, presenta emparejamiento heterosexual contra natura. Al respecto hay explicaciones. Una alude a prácticas anticonceptivas, vale decir, una probable política de limitación familiar. Otra se refiere al ayuno: abstención de sal, ají y relaciones sexuales. Esta práctica estaba muy extendida. Hay otra, humilde por cierto, pues procede del folklore, casi siempre poco o nada considerado. La convención popular establece un largo período de abstención sexual después del parto, en relación al óptimo curso del amamantamiento, a veces toma meses. En apoyo, debe notarse que en casi todas las representaciones de esta naturaleza la mujer tiene a su lado un niño en edad de lactar.

Se atribuye a estos vasos un propósito mágico. Estimulación de la naturaleza, fertilidad, vida. No se entiende cómo un acto infecundo, el coito anal, que es muy representado, pueda cumplir tan altos fines. Iguales consideraciones para el coito *per os.*

En algunos vasos se ve seres sobrenaturales y mujeres comunes durante el comercio sexual. Se trata de posesiones divinas. Lo sacro desciende y posee a las hijas del hombre. Esto sí es trascendente. Estos vasos sí tienen un sentido profundo. La mujer en esta clase de representaciones está en decúbito dorsal. Se ve claro que la posesión no es contra natura.

De un modo general en todos estos vasos se puede señalar algunos detalles. Los hombres aparecen muy vestidos. Si desnudos, el tocado de la cabeza no falta y los pañetes están siempre presentes. Enjoyados, con orejeras y a veces con incómodas narigueras. La serenidad del acto no aparece descompuesta por ningún gesto liviano. La pasividad y sumisión de la pareja hace pensar que lo representado tiene un sentido más allá de lo que se ve.

Quiero relatar una experiencia personal sucedida en Chulucanas, Piura. Fui llevado a casa de una famosa chichera y presentado por amigos comunes. Después que el hielo fue roto gracias a repetidos potos de chicha, la comunicación fue fácil y general. Uno de los presentes sugirió a la dueña de casa que ofreciera chicha en un recipiente especial que ella guardaba. La señora se hizo de rogar mucho, al fin accedió y ofreció chicha, con mucha malicia, en un calabazo que tenía un largo pedúnculo a manera de falo. Incluso se le había grabado unas líneas para señalar el glande y abierto un orificio en el sitio del meato, pues por allí se debía beber. Lo festivo del asunto era que todos los presentes, comenzando por la dueña de casa, debían beber de él. Las carcajadas eran homéricas al libar cada bebedor. El jolgorio era más grande cuando más respetable era el contertulio: el marido de la dueña de casa, el cura, el alcalde, etc. Cuento esto para ñalar el sentido intrascendente, festivo, que algunas veces estos vasos pudieron tener. Recipientes parecidos a este calabazo de Chulucanas los hay muchos en la cerámica Moche.

En todos estos vasos con escenas íntimas, el beso casi no existe o llanamente falta. Las caricias son pocas o no las hay. El acto, pareciera, se

produce rápidamente, casi sin juegos de amor. Existe un dicho en la costa norte: Piura, Lambayeque, que retrata algo esta situación. Dice así: "no bien llega, ya quiere". Es decir, algo inmediato, desprovisto de fantasía, de imaginación... como quien satisface la sed y vuelve la cabeza a otro lado.

El beso en la antigüedad existió: Cieza de León (*Señorío de los Incas*) narra que Calcuchima llegó a visitar al Príncipe Atahualpa en prisión. El general se acercó reverente y besó a su Señor. Este beso es un beso ceremonial. Según los cronistas, ante Atahualpa llegaban los Señores Provinciales temblando, cargados simbólicamente en señal de sumisión. El beso de este General a su Príncipe en prisión, es inefable.

Creo haber dicho lo principal. No necesito entrar en detalles. Los vasos Moche me liberan, con su expresividad, de esta obligación.

Considero que estos vasos quizá fueron manufacturados por mujeres. Hay tanto y tan revelador en detalles en esta loza, que induce a pensar no haber sido trabajada por hombres. En ella hay poco o casi nada gratificante para el sexo masculino y mucho para el femenino: falos de toda clase, actitudes muy circunstanciadas, forma de colocar las manos, etc. Lo sexual para el hombre es un momento lleno de intensidad y fuerza que pasa y tras él queda poco. Para la mujer, se diría, toma la vida entera. A la cópula siguen meses de gestación, alumbramiento, lactancia y meses largos de cuidados y crianza. Aun siendo los hijos ya hombres, las madres los siguen mirando con ojos llenos de ternura. Por eso considero estos vasos como de factura femenina, pues el dominio absoluto de la situación rebasa en mucho lo que el hombre, perceptivamente, puede apreciar. Naturalmente, lo difícil es probarlo, pues la cerámica prehispánica no ha sido afecta a registrar labores artesanales. No existe, que yo sepa, representación de ceramistas.

Pedro Cieza de León (*La Crónica del Perú*, Caps.: LVIII-LXI-LXVII-LXXIV) dice de lo señores de la costa norte: "Son más regalados y viciosos que los serranos". "Se servían con gran aparato, según su usanza, trayendo indios truhanes y bailadores que siempre los estaban festejando". "andan muy acompañados y muy servidos de mujeres y criados". "andaban con gran pompa y aparato". A través del cronista es posible sorprender la atmósfera impregnada de color, voluptuosidad y brillo de esta gente yunga. La suntuaria sirve también para corroborar lo dicho. Los Señores, por doquier, se ven emplumados, enjoyados, pintados. La mujer, en cambio, aparece vestida con sencillez y sin adornos. Exagerando, se podría decir que los hombres componen el bello sexo y las mujeres el sexo fuerte. Esta dorada apariencia revela el imperio y dominio del hombre en esta cultura. Su gusto por el lujo, la buena vida, el color, los deportes, la guerra, la música y la fiesta. En suma, una sensibilidad por lo volitivo y lo sensual. Admiración profunda por el poder, la fuerza, la perfección y belleza del cuerpo.

La mujer frente a este perfil parece más profunda, recogida, introvertida, equilibrada, sumisa. Mientras que el hombre aparece liberado de tensiones a través de la caza, guerra, danza. La mujer se nos muestra midiendo las realidades diarias, la botija de chicha, la comida, la casa, los niños. Este ser contenido y austero de la mujer halla cauce secreto por donde puede desbordar lo mucho que reprime. Me refiero a la cerámica "erótica".



La sensualidad y extraordinaria riqueza perceptiva de estos vasos me ayuda a apoyar lo que digo.

El P. Avila (*Dioses y Hombres de Huarochiri.* 1966, Cap. 10) cuenta la historia de Runa Coto y Chaupi Ñamca, dos piedras sagradas. Runa Coto era varón, Chaupi Ñamca, hembra. En tiempos antiguos, estas huacas podían tomar figura humana y caminar. La historia de Avila dice que Runa Coto tenía un falo muy ostentoso. Ante él acudían los hombres que tenían miembro viril corto y le pedían les favoreciera. Runa Coto y Chaupi Ñamca se conocieron y Runa Coto "satisfizo mucho con su miembro viril grande. Y por eso ella lo prefirió entre todas las Huacas y vivió con él para siempre".

El P. Avila sigue narrando esta historia y dice que los sacerdotes llamados Huacasas celebraban muchas fiestas en honor de Chaupi Ñamca. Bailaban danzas, entre ellas, una muy especial llamada "Casayaco". "para danzarlo se quitaban los vestidos", "lo vergonzoso de cada hombre lo cubrían con un paño corto de algodón". Ellos decían "Chaupi Ñamca se regocija mucho viendo la parte vergonzosa de cada uno de nosotros". Al final del relato el P. Avila pone el toque maravilloso al decir "y cuando cantaban y bailaban esta danza comenzaba la maduración del mundo". No se necesita mayor comentario. La atracción de los sexos ha sido eterna y allí reside la maduración del mundo. La cerámica Moche "erótica" responde a sentimientos y principios universales.

Conviene considerar la posibilidad de que las figuras femeninas que aparecen en los vasos, no lo sean, en especial en escenas de *fellatio.* En la antigüedad había *transvertidos.* P. Cieza de León ofrece una cita muy interesante sobre Huamachuco. El cronista dice que el demonio "hacía entender que convenía al servicio suyo que algunos mozos desde su niñez estuviesen en los templos, para que a tiempo y cuando se hiciesen los sacrificios y fiestas solemnes, los señores y otros principales usasen con ellos el

maldito pecado de la sodomía. Y para que entiendan los que esto leyeren cómo aún se guardaba entre algunos esta diabólica santimonía, pondré una relación que medio della en la ciudad de los Reyes el Padre Fray Domingo de Santo Tomás, la cual tengo en mi poder y dice así: "Verdad es que generalmente entre los serranos y yungas ha el demonio introducido este vicio debajo de especie de santidad, y es que cada templo o adoratorio principal tiene un hombre o dos más, según es el ídolo, los cuales andan vestidos como mujeres desde el tiempo que eran niños, y hablaban como tales, y en su manera, traje y todo lo demás remedaban a las mujeres. Con éstos, casi como por vía de santidad y religión, tienen las fiestas y días principales. Esto sé porque he castigado a dos: el uno de los indios de la sierra, que estaba para este efecto en un templo, que ellos llaman guaca, de la provincia de los Conchucos, término de la ciudad de Guánuco; el otro era en la provincia de Chincha; indios de su majestad, a los cuales hablándoles yo sobre esta maldad que cometían, y agravándoles la fealdad del pecado, me respondieron que ellos no tenían culpa, porque desde el tiempo de su niñez los habían puesto allí sus caciques para usar con ellos este maldito y nefando vicio y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus ídolos". (Cieza de León, 1550).

Gran número de vasos escultóricos y pictográficos presentan imágenes de guerreros. La guerra debió ser ocupación permanente en Moche. El escenario de la acción bélica parece lejano a valles y poblados. La vegetación que ambienta estas escenas es de desierto, con tillandsias. A veces cactus, indicando que la acción se desarrolla valle arriba, camino a la sierra. Si la acción hubiese sido en los valles o en proximidad a centros ceremoniales, lo dirían mediante signos convencionales. En las escenas de caza de venados los montes de algarrobos precisan con claridad dónde ha lugar la cacería.

Los guerreros, al parecer, formaban cuerpos estables bien organizados con jefes, uniformes de campaña, armas y entrenamiento. Todo esto se ve claro. Los uniformes son muy variados. Cada cuerpo tenía el suyo. Las armas eran: dardos, estólicas, hondas y mazas. Tenían un escudo como protección. Estas armas suponen un enemigo muy próximo, no son de mucho alcance.

Viendo con atención en las pictografías las carreras, marchas y trotes de los guerreros, si no fuera por las armas que llevan, se diría que son danzantes. Cada uniforme debió ser pieza valiosa, al margen de su condición de trofeo. Eso explica porqué el soldado vencido era desnudado y el vencedor se apropia de todo el equipo. Si no se tuviese como término de comparación los resplandecientes vestidos de guerra de los mexica y maya a través de los códices y pintura mural; las armaduras, plumajes y atavíos de los caballeros del medioevo que aún relucen en los museos y los atuendos de batalla de los guerreros chinos y japoneses, parecería que pelear con vestidos tan complicados y aparatosos debía ser poco menos que imposible.

Los uniformes se componían de un casco, pesado y de gran aparato, sujeto a la mandíbula inferior por medio de lazos. Una camisa con mangas. Las mangas constituyen un adelanto que pronto caen en desuso, pues no

se las ve en las culturas que siguen. Una falda corta hasta las rodillas y un cinturón. Todo este conjunto constelado de placas metálicas, cascabeles, sonajeros, etc. Bajo el sol del desierto, el espejeo de tales galas y estruendo de cascabeles y sonajas debió componer un arma psicológica. Los cronistas han descrito la impresión que producía un encuentro con soldados indígenas. "Parecía que el cielo se hundía" dicen tal era la grita, el estruendo de caracoles marinos, tambores y cascabeles.

La guerra en el Intermedio Temprano debió tener un código de honor; un ritual que permitía ir al campo de batalla tan gentilmente vestido. Se diría una guerra florida. El enemigo dirige su atención principal al casco. Desprovisto del casco, el caballero está inerme. El paso siguiente era tomar al contrario del cabello y no de cualquier parte, sino del cabello que cae sobre la frente. Llegado a este punto la acción bélica terminaba. El contrincante se dejaba desnudar y poner una soga al cuello. Este dogal, a veces, es sólo un símbolo, pues nadie sujeta de él. Todo el equipo de guerra se juntaba y el caballero victorioso lo ataba a su macana y asumía su papel de héroe. Las pictografías repiten una y mil veces este instante glorioso. El dibujo cuida mucho de hacer ver el casco caído rodando por el suelo y el vencedor tomando de los cabellos al vencido.

Naturalmente no siempre fue así. Los guerreros llevaban gente de apoyo, personal de inferior categoría que no peleaba, pero que tomarlo cautivo también era importante. A esta gente sí se le ve fuertemente atada.

En algunos vasos se ve muy claro cabezas de jóvenes con el cabello rapado salvo un mechón ostentoso de cabello que cae sobre la frente y llega hasta cerca de los ojos. Pareciera una provocación, un alarde, algo jactancioso. Así los jóvenes guerreros marchaban al combate dando facilidades al enemigo. También se ve madres con niños con el cabello rapado en igual forma. Quizá hijos de guerreros que desde pequeños se les hacía sentir el honor de tener un padre consagrado a las milicias. Quizá la dedicación del infante, desde tierno, a la carrera de las armas.

¿Qué movió a los guerreros Moche a estar en constantes guerras? Es probable que las tierras de cultivo fuesen cada vez menos. Que la tenencia quizá no fue equitativa. El Príncipe, los altos jefes militares, el sacerdocio y las huacas quizá se hicieron de las tierras mejores, quedando muchos desposeídos. Pudo ser también el control del agua en partes altas del valle. La vegetación de cactus habla a favor de esta zona. Pudo partir la agresión de las montañas, codiciosos los serranos de las riquezas de los valles. Otro motivo pudo ser la creciente necesidad de tener prisioneros para las ceremonias en honor de las deidades de las montañas, para ofrecer corazones palpitantes a lo sobrenatural o a grandes reyes. Prisioneros para mandar a las islas guaneras y a otros trabajos forzados.

E. Benson (1973) llama la atención sobre las muchas representaciones de ciegos, deformes, viejos, etc., presentes en la cerámica Moche. Considera que la antigüedad, probablemente vio en ellos una manifestación de lo sacro. Quizá sacerdotes, adivinos, intermediarios de lo sobrenatural.

También observa la participación de mujeres en escenas de sacrificios, comercio sexual con lo sobrenatural, hechicería, etc. Todo este grupo

bien pudo tener relación con la muerte, sus preparativos, ceremonialismo, lamentaciones, etc. Y lo que es más, pudo constituir un cuerpo psico pompo encargado de acompañar personalmente al difunto al otro mundo.

Entre todos estos personajes figura uno cuya apariencia exterior recuerda la figura de la Muerte. Muchos investigadores han visto en él a la propia Muerte. Le han dado varios nombres. Kauffmann (1978) le llama "Carcancha". Los antiguos vocabularios de Domingo de Sto. Tomás (Valladolid, 1560) y Diego Gonzales Holguín (Lima, 1608) no mencionan esta palabra. Aparece en recopilaciones más tardías (P. Lira, 1941). "Carcancha" equivale a decir osamenta o esqueleto. Las imágenes que la literatura especializada presenta de los ceramios corresponden a cuerpos emaciados, no a esqueletos. La cabeza asunto aparte, si se aproxima a tal idea. Christopher Donnan (1978) la llama "Death Figure". Las ilustraciones que presenta muestran a la "Muerte" tañendo una flauta o un tambor. Elizabeth Benson (1973) las llama "skeletal man". Empero el título de su estudio alude a la Muerte. Larco (1966) los llama "esqueletos", "imagen de la Muerte". Kutscher (1955) les denomina "espectros". Y así sucesivamente.

La mayor penetración en este asunto, a mi juicio, la logran R. Larco y E. Benson. Sin duda alguna la parte que más llama la atención en estas figuras es la cabeza, cuyo tratamiento la aproxima mucho al consenso general de una calavera o calvario. Según R. Larco la semejanza se obtenía por desollamientos de la cara y representaba un castigo. Larco advierte que en ambos lados de la cara aparece un signo escalonado. Lo llama "signo escalonado de los castigados". Explica con gran claridad: "Se practicaba esta incisión con el fin de preservar el músculo motriz para que accionara la mandíbula inferior". Redondea su pensamiento diciendo: "hemos llegado a la conclusión de que se trata de vasos moralizadores". Larco describe un vaso existente en su Museo: "Se les ataba fuertemente a troncos de árboles", "se les aplicaba la pena del desollamiento", "la pareja era apedreada por el pueblo", "posteriormente abandonada para que fuese pasto de las aves de rapiña". Alude a un castigo impuesto a adúlteros. Huamán Poma (1936) en dos láminas 306 y 308 describe esta situación.

E. Benson también ve el signo escalonado: "step motif on the cheek". Le concede un sentido trascendente "basically a sign of importance" "is evidence of the importance of the dead" "derive from a simplified diagram of mountains". Como se ve, son dos puntos de vista diametralmente opuestos. Comparando estas dos interpretaciones, la primera, a mi juicio, se aproxima más a la realidad. Un operador de aquel tiempo podía sin gran riesgo retirar partes blandas del cráneo y cara. Enuclear ojos, cercenar la parte cartilaginosa de la nariz y aun cortar los labios. Probablemente, hizo todo esto, en varios tiempos. La experiencia le enseñó que las mejillas representan un sitio muy difícil por ser territorio irrigado por la arteria facial, que al ser herida provoca hemorragias graves, en ese tiempo incontrolables. El músculo motriz que alude Larco se llama Macetero. Si este músculo se corta, el maxilar inferior cae y la boca queda abierta sin poderse cerrar. La glándula Parótida desaparece, y las fauces secas producen ardor insoportable. La imposibilidad de alimentarse y sobrevivir es clara. Por todo esto, dicha área se respetaba, pues conformaba las paredes laterales de la boca. En todos los casos, sin faltar uno, se ve en ambas mejillas el

signo escalonado. El desollado, así tratado, podía masticar, y por no tener labios tenía dificultades con los líquidos. Esto explica, quizá, su aspecto adelgazado. Mediante este procedimiento la vida era posible, con apariencia de "muerte".

El desollamiento tocaba también el sexo femenino, pero en forma, al parecer, más piadosa. Kauffmann (1978) presenta un dibujo que reproduce un vaso del Museo Larco. Allí se ve dos personas, hombre y mujer, atadas a un poste y desollados.

Estos desollados, al parecer, vivían en comunidades separadas, lejos de los pueblos. Vestían hábito especial y como los leprosos de la Edad Media anunciaban su presencia mediante flautas. Como estas flautas son motivo de especulaciones conviene decir unas palabras. La flauta se llama sicu (en aymara) y el ejecutante sicuri. Necesariamente deben ser dos, pues la escala musical natural está repartida en dos flautas. Una sola no está capacitada para recitar una melodía. De consuno actúan las dos. Es un diálogo. Así pues, la dualidad no entraña ningún misterio, es fruto de una necesidad instrumental.

En la cerámica Moche, algunas veces, estas flautas aparecen unidas por una cuerda. Esto tampoco es nada trascendente. Es fácil ver en los mercados populares a los músicos comprando estas flautas. Se toman mucho tiempo probando una y otra hasta hallar, al fin, el par perfecto que pueda articular el mensaje. Una y otra deben complementarse. Si no hay ajuste son inútiles. Cuando al fin hallan lo que desean, las marcan, o amarran una con otra. En su casa, en medio de muchas flautas semejantes, es necesario reconocer fácilmente las ya probadas. No olvidar que las notas de una escala están repartidas, alternadamente, en dos flautas.

Kauffmann (1978) publica un tocador de sicu. Llama la atención sobre estos desollados que no teniendo labios puedan tocar estas flautas. El ejecutante está desnudo, con el pene erecto, y sólo cubierto con un manto atado al cuello, hábito de estas gentes, tañe solitario. La voz de la flauta casi parece un reclamo amoroso.

No se ve cópulas entre "muertos", ni entre vivos y muertos. En cambio se ve infinitas escenas de masturbación. Unas veces en soledad, como quien cumple un acto piadoso, y otras en compañía. En estos casos, casi siempre, es una mujer normal quien acaricia, besa y masturba al "muerto". Kauffmann (1978) presenta "mujer masturbando a una carcancha".

No teniendo labios el "muerto", el beso se produce con ayuda de la lengua componiendo escenas restallantes de vida. Frente a estos dos personajes, hombre y mujer que besa y masturba, se aprecia a veces un vaso acampanado de boca muy ancha como destinado a recibir la simiente de vida. (Benson, 1973).

En el Museo de Arte en Lima existe un vaso en cuyo tope una figura escultórica se masturba. Lo presenta Kauffmann (1978). Benson pre senta el desarrollo de la pictografía que tiene ese vaso en su parte globular. La escena es como sigue: dos "muertos" entronizados, uno vestido y sentado en el trono y el otro, totalmente desnudo, de pie ante el trono. Dos mujeres desolladas y vestidas les visitan (No se les ha injuriado quitándoles el

cuero cabelludo, ni los ojos, sí los párpados). Una de las mujeres abraza al "muerto" desnudo, quien le muestra los genitales con descaro. La otra, al parecer, con un brazo en alto y la mano pronta, recibe el semen que eyacula la figura que se masturba en el tope del vaso. Los tronos de los dos "muertos" señalan su importancia.

Muestras de tanta vida en todos estos "muertos" hace un gran despropósito seguir llamándolos así. ¿Quiénes son? No lo sé. Es evidente que no pertenecen a la esfera secular. Dos ingredientes muy claros: Muerte y Vida están explícitamente dichos y componen este misterioso contexto.

A Jimenez Borja

CERAMICA

1. BOTELLA. MOCHE 4

Representación de montaña y recolección de caracoles en relieve. Rara pieza escultórica y pintada. 0.28 cms.



Arte Moche

Una de las culturas Prehispánicas que ha concitado mayor atención de los especialistas y la de los aficionados, es la que hoy en día denominamos Moche o Mochica. Una de las razones primordiales de este interés ha sido el de los logros artísticos de estos antiguos peruanos. En las siguientes páginas vamos a presentar algunas de las características del arte Moche, que pueden ayudarnos a tener una perspectiva más cabal de esta civilización precolombina.

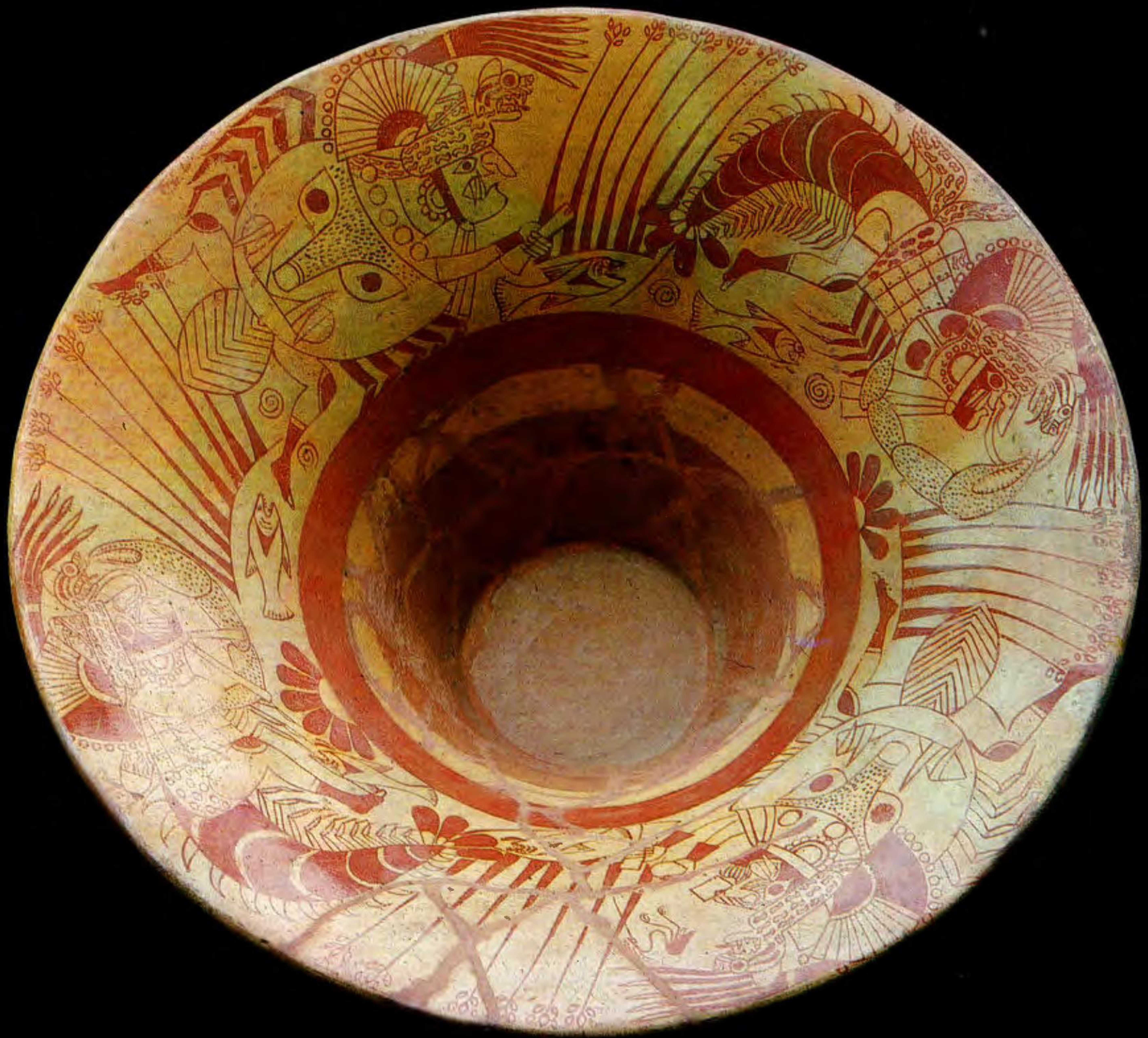
Cánones

El rasgo más evidente del arte Mochica es su alto grado de realismo. Casi todos los objetos mostrados tienen una relación directa con objetos que fueron visibles en el ambiente en que trabajaban y vivían los artistas Mochicas. Hasta las criaturas sobrenaturales pueden ser vistas como compuestas de partes derivadas de objetos visibles en el ambiente del artista. La transformación de objetos visibles, en las formas características que asumen en el arte Mochica, es gobernada por una serie específica de normas, las que fueron seguidas por los artistas trabajando todos los materiales.

Escala

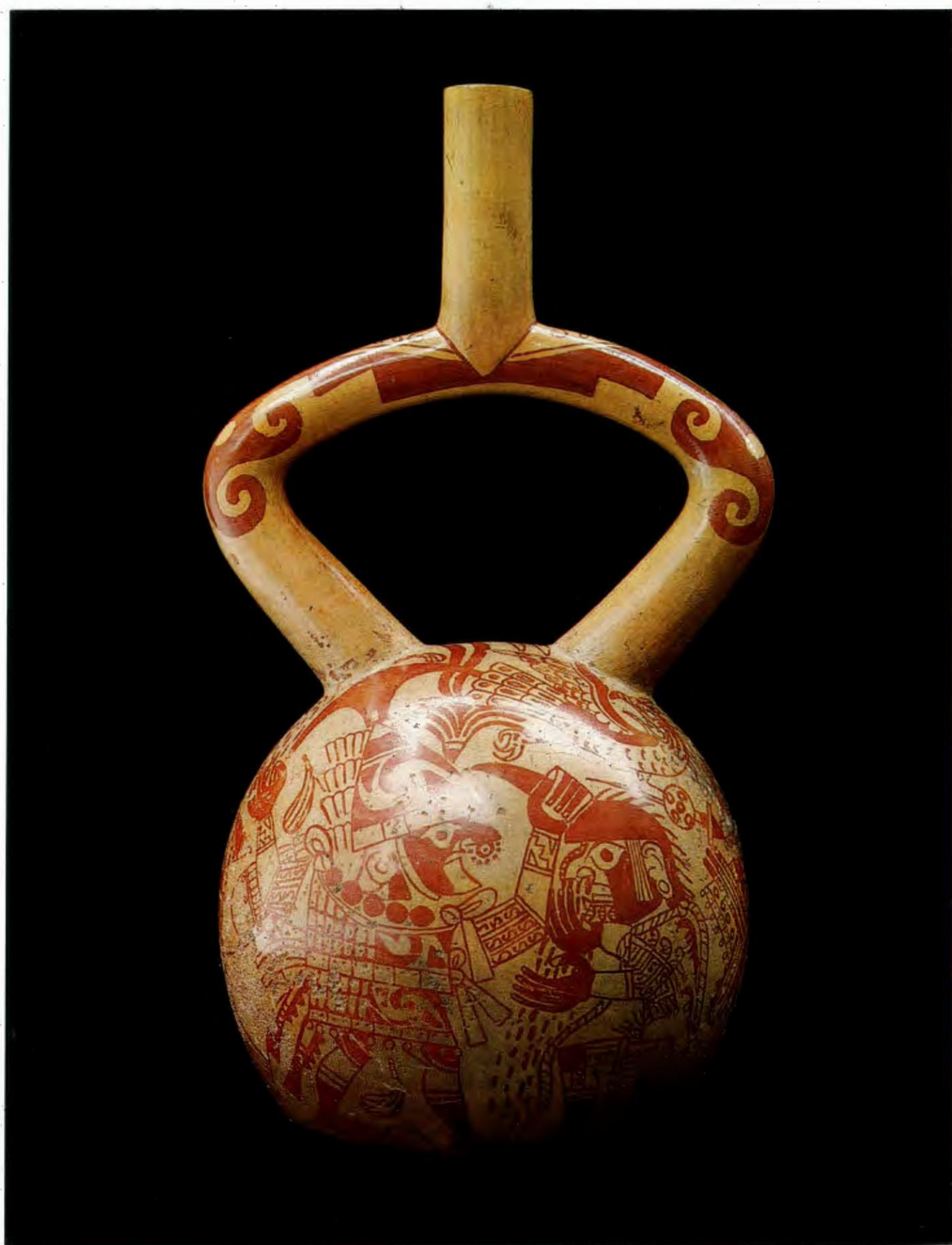
Con muy pocas excepciones, cuando los artistas Mochicas representaron un objeto, las representaciones eran entre 1 y 30 centímetros de altura y la mayoría eran entre 5 y 20 centímetros. No obstante el material, si el artista iba a crear una escultura tridimensional de un pájaro, una figura parada o una cabeza humana, el producto final siempre sería entre 5 y 20 centímetros de estatura. Lo mismo se aplica a figuras mostradas en forma bidimensional o en bajo relieve. La mayoría de los objetos en los cuales la iconografía es expresada también están dentro de este rango de tamaño. Objetos que eran más grandes, como tejidos u ollas grandes de cerámica, fueron decorados dejando un margen ancho alrededor de la figura o rellenando el área del diseño con figuras múltiples. En cualquier caso, las figuras mismas están dentro de los 5 a 20 centímetros de tamaño. Una excepción se halla en los murales polícromos, como los de Pañamarca, donde algunas de las figuras miden 120 centímetros de altura. Sin embargo, no hay nada en el arte Moche que se asemeje a piezas de cerámica escultórica o estátuas de metal en tamaño natural. Como resultado de este limitado rango de tamaño, es que casi todo lo representado es más pequeño que el ta-

2. COPA. MOCHE 4
Pictórica. Borde circular con escenas antropozoomorfas.
Deidades marinas.
0.28 cms.

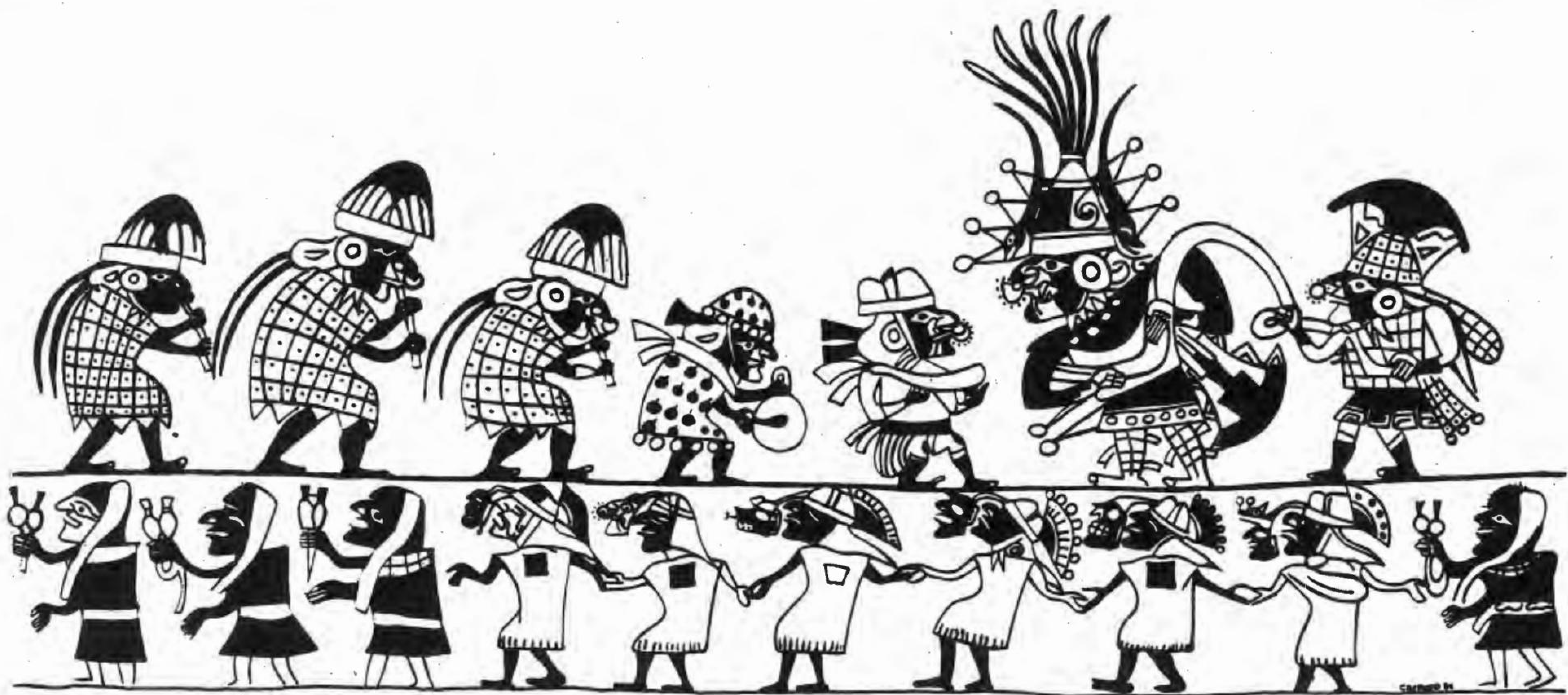




3. BOTELLA. MOCHE 5
Decoración pictórica en forma de espiral representando procesión de músicos con quenas y tinyas.
0.25 cms.



4. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Guerrero con
prisionero sangrando.
0.31 cms.



maño natural. Por ello, la mayoría del arte es portátil, un rasgo que probablemente contribuyó a que el arte Moche fuese muy semejante en todo el área de su distribución.

Tamaño relativo

Los artistas Mochicas frecuentemente representaron a más de una figura en un solo diseño. Cuando hacían eso, la relación de tamaño entre hombres y venados o venados y perros, generalmente se asemeja al tamaño natural. Si algo fue antropomorfizado, normalmente fue representado en tamaño de un humano. Cerros, casas y árboles fueron los únicos objetos que eran reducidos en tamaño relativo a los otros objetos mostrados en una sola representación.

Si más de un venado, lobo marino u otra criatura es mostrado en un diseño, todos los animales del mismo tipo normalmente son del mismo tamaño. Lo mismo es cierto con figuras humanas o figuras antropomórficas. Sin embargo hay tres excepciones a esta norma. La primera tiene que ver con objetos de cerámica decorados con diseños en línea fina, que tienen una composición en espiral. En estos objetos la primera figura en la base del objeto es más pequeña que los otros. Segundo, hay instancias en que la profundidad y perspectiva es indicada por figuras pequeñas en la parte superior de la escena. Tercero, quizá la más común de las excepciones son las escenas en donde el tamaño es usado para indicar status. Este es el caso en muchas de las escenas ceremoniales, donde la figura más importante es la más grande; los guerreros son un poco más pequeños, gente llevando comida aun más pequeña, y figuras de la parte posterior son las más pequeñas.

Las representaciones de seres humanos o criaturas antropomorfizadas presentan un agrandamiento del tamaño de las manos y las cabezas. Los órganos sexuales pueden también ser agrandados para enfatizarlos, aunque normalmente son pequeños en relación al tamaño del cuerpo, o no son mostrados.

Perspectiva

Cuando los artistas mochicas escogieron reproducir una escultura en bulto, hicieron un claro esfuerzo para presentarla tan fielmente como fuera posible. Ciertas distorsiones seguían un conjunto de convenciones artísti-

5. BOTELLA. MOCHE 4
Decoración pictórica en dos campos. En la parte superior escena de músicos y en la inferior danzantes con máscara.
0.28 cms.





Figura 1

cas. Afortunadamente, muchos sujetos mostrados en dos dimensiones o en bajo relieve también fueron mostrados en esculturas tridimensionales. Esto le permite, al que los ve, comparar y discernir las convenciones usadas para trasladar un mismo diseño de tres dimensiones a dos.

Las representaciones bidimensionales y en bajorrelieve de seres humanos y criaturas antropomórficas, son básicamente una combinación de perspectivas de perfil y de frente; no hay perspectivas de tres cuartos u oblícuas. Los brazos y piernas siempre son mostrados de perfil. Cabezas casi siempre se presentan de perfil, como la mayoría de las representaciones de pies. El torso, ojos y manos se presentan de frente. Sin embargo, la representación de manos es frecuentemente distorsionada porque los dedos están continuamente con el puño cerrado; ello, aunque los dedos de ambas manos se presenten dirigidos hacia el observador. Ya que esto está combinado con la costumbre de mostrar el dedo gordo en la parte superior de la mano, las figuras frecuentemente parecen tener dos manos derechas o izquierdas, en vez de una de cada una.

Los objetos delgados o planos fueron volteados unos 90 grados para enseñarlos en posición frontal, presumiblemente para que sean fácilmente reconocibles por el que los miraba. Por esta razón, los ornamentos de cabeza, tocados, nariceras, orejeras y bolsas, generalmente fueron volteadas 90 grados. Esta práctica se extiende también a otros objetos, por ejemplo, el mango de una maza estrellada se muestra de perfil, mientras la cabeza de la maza se voltea 90 grados para que sea más reconocible (Fig. 1).

Cuando representaron criaturas no humanas, en dos dimensiones o en bajorrelieve, los artistas Mochicas solían sólo usar la perspectiva de perfil. Sin embargo, el ojo sigue siendo presentado de frente, como también los bigotes de la mayoría de los animales. El pico del pato Muscovy es especialmente interesante porque es presentado desde arriba, mientras lo demás de la cabeza está de perfil.

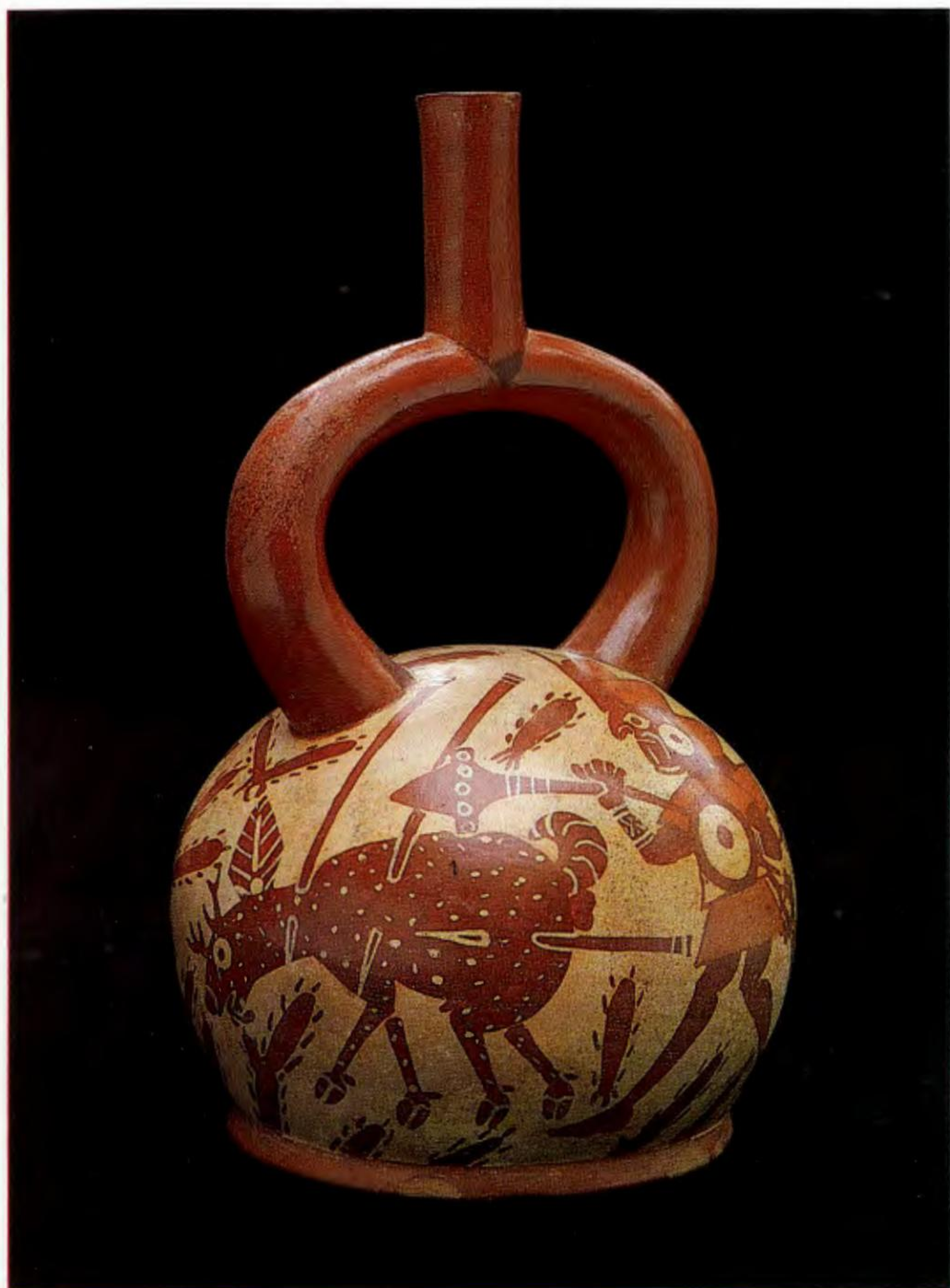
Hay una serie de criaturas no humanas que difieren de todas las demás por ser mostradas desde arriba en vez que de perfil, presumiblemente porque en esta forma son más reconocibles. Estas incluyen el cangrejo, araña, pez gato, pulpo, raya y el ciempiés. También incluida en esta categoría está la culebra, mostrada sin orejas, opuestas a la serpiente, que es presentada como una culebra, pero con orejas.

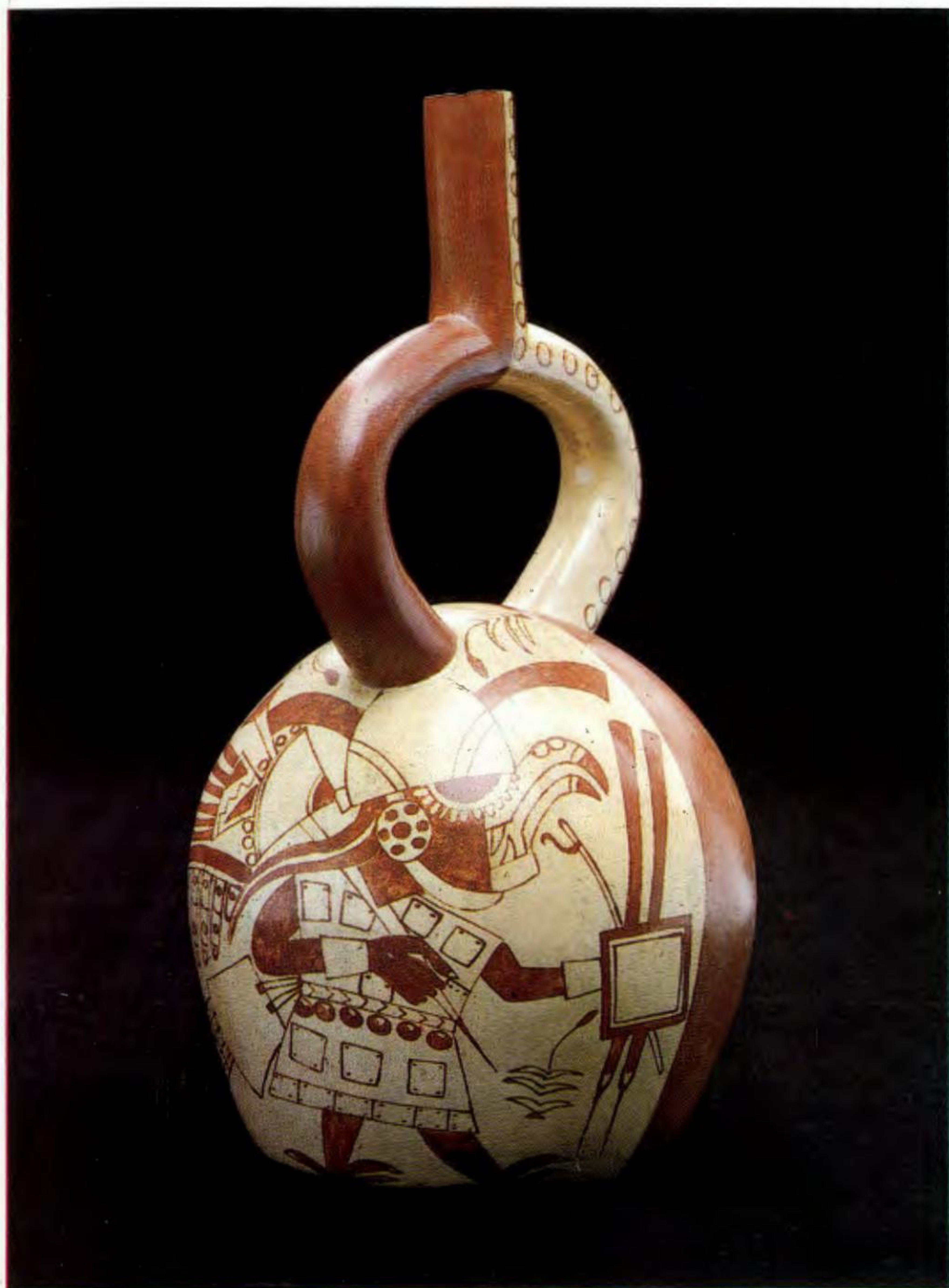
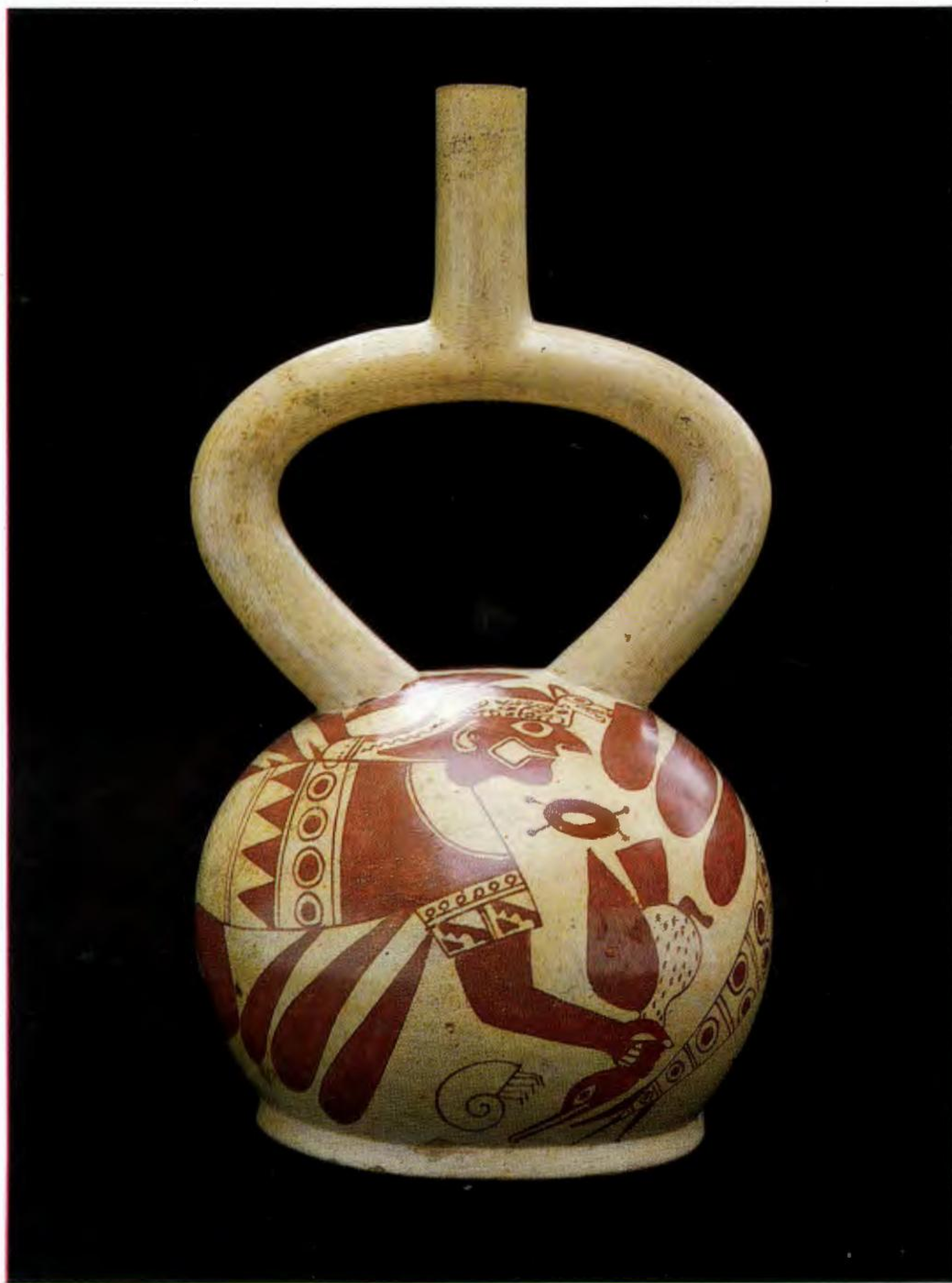
6. BOTELLA. MOCHE 3
Pictórica. Escena de cacería de venados.
0.27 cms.

7. BOTELLA. MOCHE 3
Pictórica. Dragón rampante con cabeza trofeo.
0.21 cms.

8. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Personaje halcón con lanzas y escudo.
0.31 cms.

9. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Personaje libélula con pato en la mano.
0.27 cms.





Cuatro de estas criaturas, el cangrejo, el pulpo, la araña y la raya, son frecuentemente antropomorfizados de una manera extraña. Ya que no tienen cabezas de verdad, a veces se añade una cabeza humana. En estos casos, la criatura es mostrada con dos caras, una en el cuerpo y la otra en la cabeza humana que ha sido añadida.

En el caso de representaciones bidimensionales, las plantas son siempre mostradas de perfil salvo un caso: las flores de una planta que frecuentemente aparecen vistas desde arriba, en escenas que muestran agua dulce.

Visión de profundidad y perspectiva

En representaciones bidimensionales y de bajorrelieve, los artistas Moche usaron convenciones específicas para establecer perspectiva. Mientras el arte occidental normalmente usa montaje, sombras, y disminución de tamaño hacia un punto fijo de desvanecimiento para crear la ilusión de profundidad, el arte Moche no utiliza ninguno de estos convenios. Usaron dos técnicas para indicar perspectivas.

La primera usó figuras u objetos pequeños puestos en la parte superior de la escena para que parezcan estar a distancia. Frecuentemente es una sola figura, una estructura pequeña que puede tener o no tener una figura adentro, o una serie de figuras en las montañas.

La segunda técnica divide una escena en dos o más paneles horizontales, cada uno con una serie de figuras. Los paneles individuales representan distintos planos horizontales bi-dimensionales puestos a diferente distancia del observador. En la escena mostrada en la figura 1 por ejemplo, el campo de combate ha sido dividido en dos planos, cada uno representado por uno de los paneles horizontales. En vez de reducir el tamaño de los guerreros en el fondo o ponerlos detrás de las figuras centrales, el artista simplemente los muestra en un panel horizontal distinto.

Poses y acción

Los artistas Moche siempre muestran partes específicas del cuerpo en cierta manera que transmiten información acerca del sujeto. Las siguientes convenciones son casi universales en figuras humanas y antropomorfizadas:

10. BOTELLA. MOCHE 5
Pictórica. Combate mitológico con cepo de arañas.
0.27 cms.





Figura 2

(1) Variaciones en la posición de los pies y piernas indican movimiento o la falta de ello. Con sólo alterar la distancia entre los pies, las figuras podrían estar paradas, caminando, corriendo o bailando. Con sólo torcer las piernas debajo del torso, una figura aparece sentada sin alterar lo demás de su cuerpo.

(2) Variaciones en la posición de las manos y brazos indican acción. El agarrar algo, golpear, tirar, jalar, etc. puede ser mostrado con sólo cambiar la posición de los brazos o manos; otra vez no tenían que alterar la posición del cuerpo.

(3) Variación de la posición del torso indica velocidad, el estar cayéndose, o muerte. Con inclinar una figura que está corriendo, el artista transmite la idea de velocidad. Inclinando el torso hacia adelante o atrás, permitía al artista mostrar que la figura estaba cayéndose o no tenía balance. La muerte es frecuentemente mostrada como una figura volteada u horizontal, con los brazos y piernas abiertas.

(4) Variación de la posición de la cabeza puede indicar estado de humor. Figuras que tienen las cabezas mirando hacia atrás, mientras el cuerpo queda hacia adelante, están frecuentemente corriendo, presumiblemente aterrados o asustados.

Rango social

El rango de figuras antropomórficas y humanas es indicado usando una serie de convenciones artísticas, la mayoría de las cuales probablemente se derivan de las insignias de rango usadas en la sociedad Mochica. Rango alto se designa mostrando una figura vestida con ropa elaborada, acompañada por un felino vivo, sentada en una plataforma elevada o siendo transportada en una litera. Rango también se refleja en el tamaño relativo de las figuras en una escena, donde individuos de rango alto son bastante más grandes que los otros.

Bajo rango es representado por la ausencia de los indicadores de rango presentados arriba. Ropa relativamente simple es usada por individuos de bajo rango, los que frecuentemente están participando en tareas comunes.

Dignidad

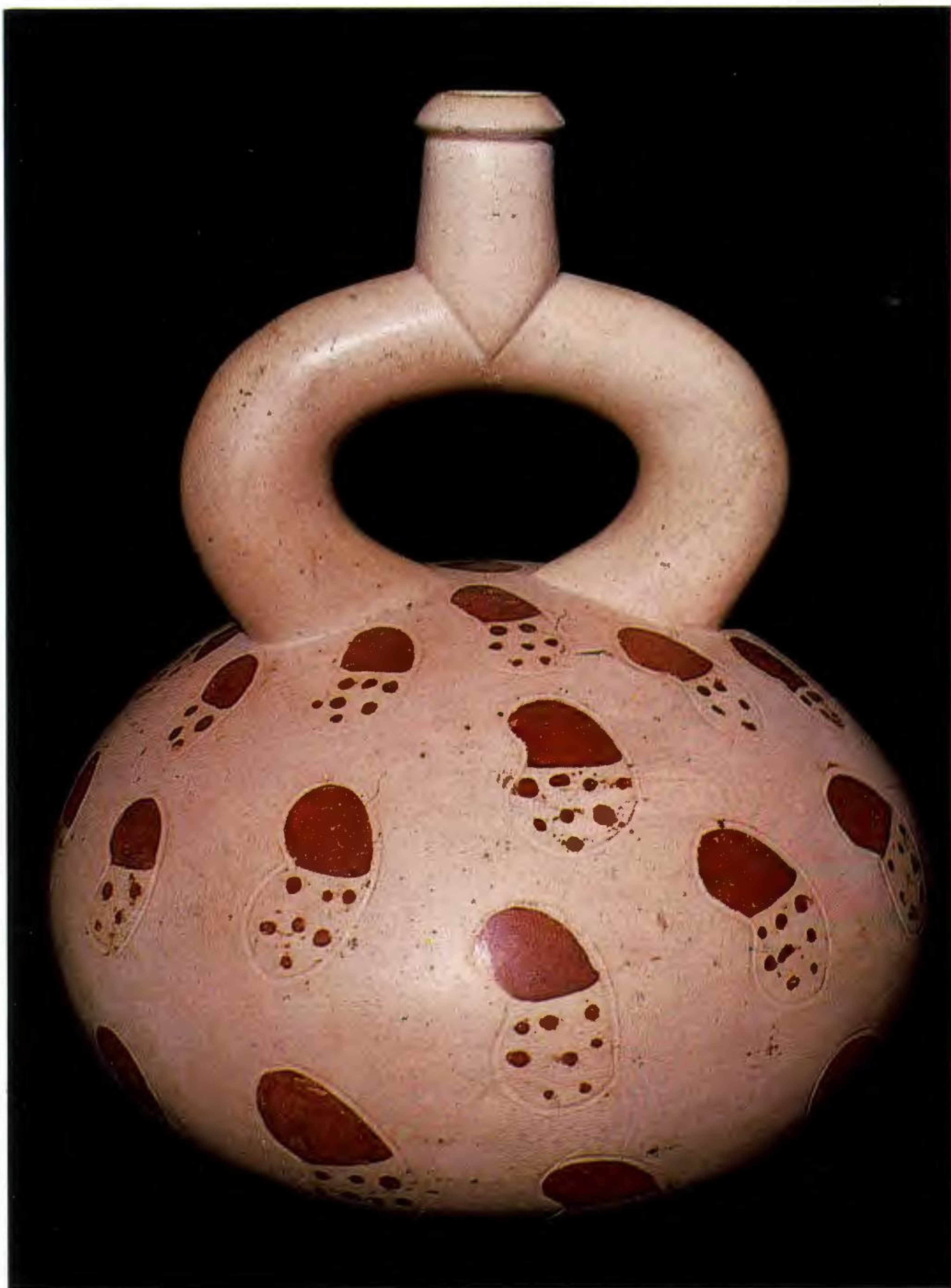
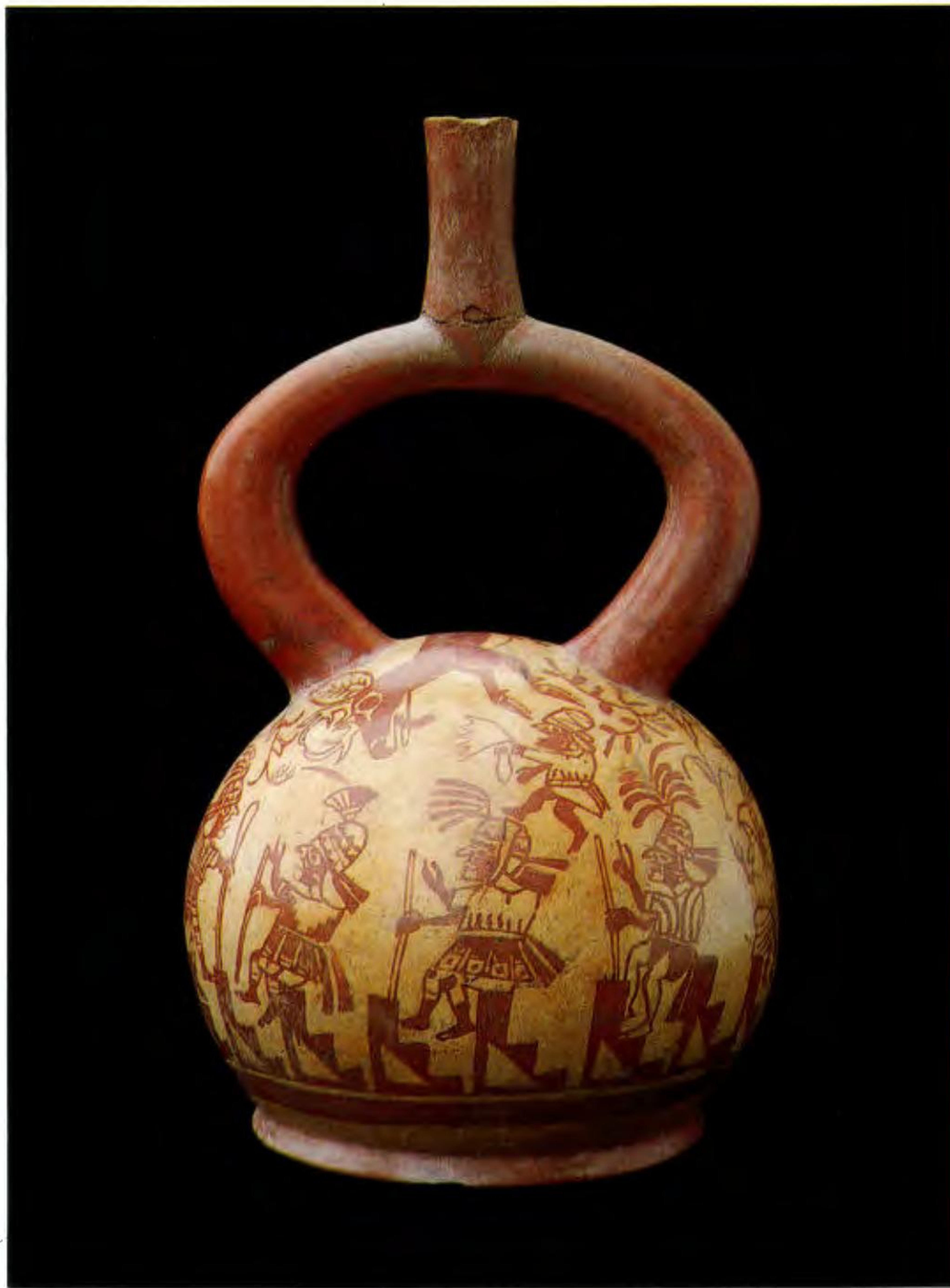
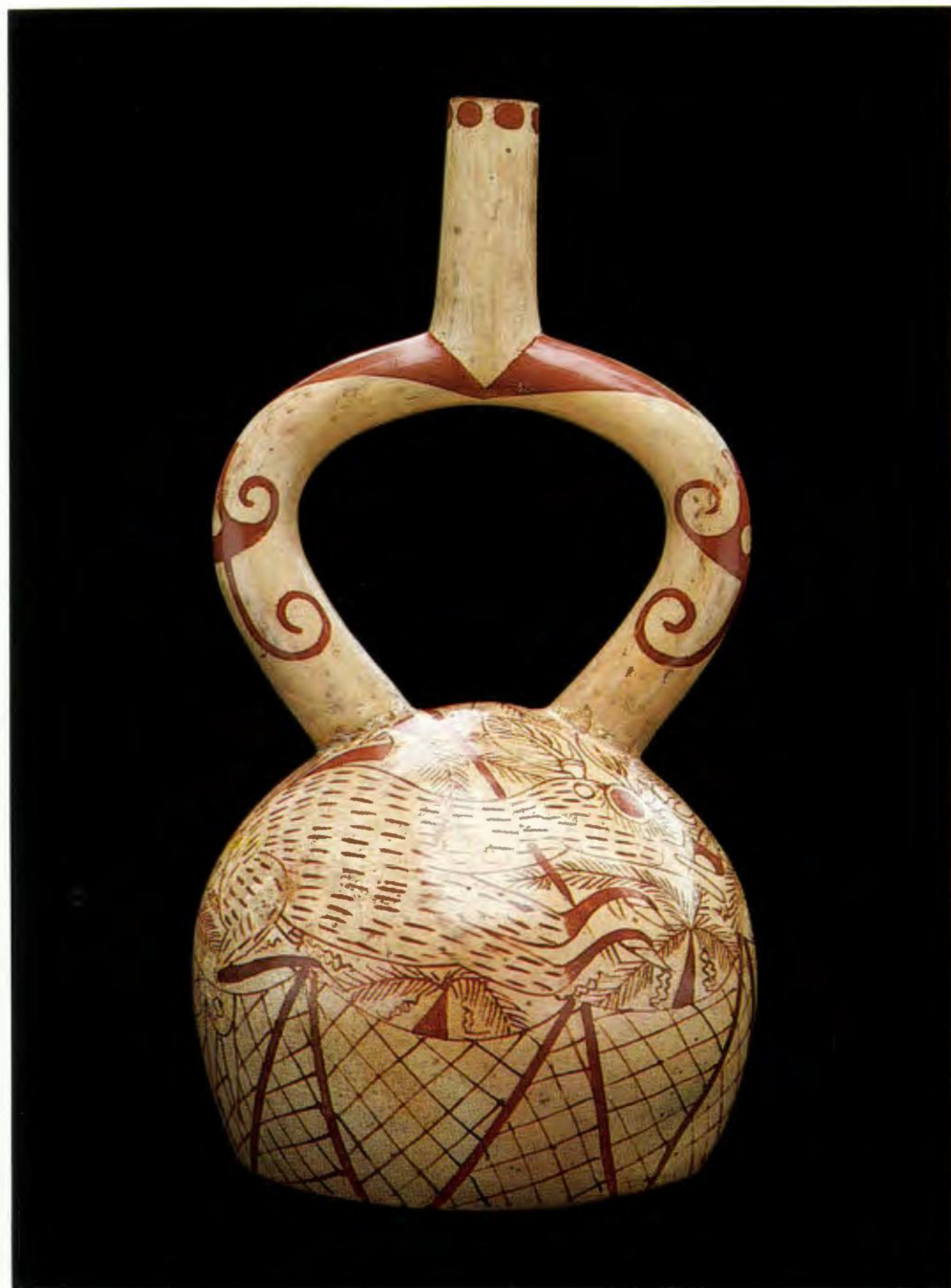
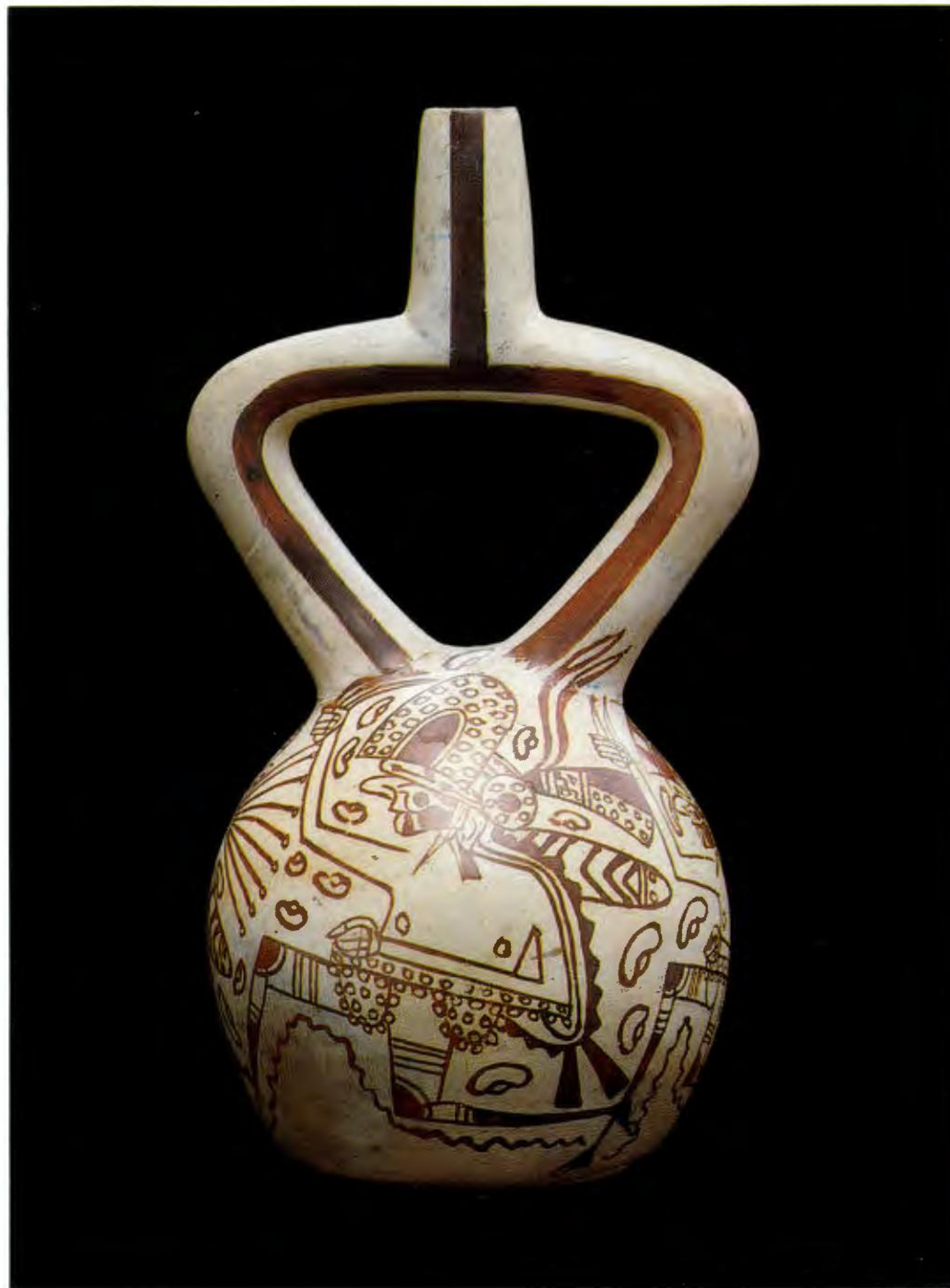
Escenas que muestran el combate y el tratamiento de los prisioneros sugieren que existía una serie de cánones para indicar la pérdida de la dig-

11. BOTELLA. MOCHE 1
Pictórica. Decoración de pallares en el cuerpo de la botella.
0.14 cms.

12. BOTELLA. MOCHE 3
Pictórica. Guerreros sobre escalonados.
0.25 cms.

13. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Venados atrapados en trampa de redes.
0.29 cms.

14. BOTELLA. MOCHE 5
Pictórica. Chasquis y pallares.
0.25 cms.



15. BOTELLA. MOCHE 5
Pictórica. Chasquis con pallares y plantas.
0.31 cms.

16. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Escena de campo. Personajes recolectando caracoles y frutos y arrancando árboles.
0.31 cms.





Figura 3

nidad. Como en el caso de los cánones que reflejan rango, éstos probablemente son derivados de prácticas en la sociedad Mochica. Los vencidos frecuentemente son mostrados siendo agarrados del pelo, han perdido la ropa, tienen sogas en sus cuellos, las manos están amarradas detrás de sus espaldas y, frecuentemente, hay sangre saliendo de sus narices. Una figura presentada con uno o más de estos rasgos presumiblemente ha perdido su dignidad, aunque puede o no haber perdido su rango. Así, es posible para un individuo mantener su rango y ropa elaborada, o ser llevado en una litera, a la vez que está perdiendo la dignidad.

Un juego de cánones paralelos es que estas fórmulas también pueden ser usadas para indicar ganadores y perdedores en combate. Así, un individuo al que le están quitando la ropa está perdiendo una batalla; si ya no tiene ropa, perdió la batalla.

La aproximación temática al arte Moche

Aunque el arte Mochica da la impresión de mostrar una variedad infinita de temas, la verdad es que es limitado a la representación de un número restringido de temas básicos.

Para ilustrar lo que entendemos por tema básico, quizá sea mejor hacer una analogía con el arte Cristiano. Si fuéramos a examinar una muestra grande de arte Cristiano, ciertos temas básicos se harían aparentes por la frecuencia con que son representados. Entre éstos estaría el nacimiento de Cristo, la Ultima Cena y la Crucifixión. Estudiando numerosas representaciones de uno de estos temas básicos sería posible identificar ciertos individuos (el Niño Jesús, la Virgen María, José, los Reyes Magos, los Pastores, etc.) y objetos (el pesebre, la posada, los animales del establo, la estrella, etc.). Cada carácter es mostrado participando en actividades tradicionales. Si tomamos las actividades que están relacionadas con el nacimiento del Niño Jesús, podríamos hablar de las varias representaciones de este suceso como ejemplos del tema de la Natividad.

Aunque los elementos simbólicos que caracterizan el tema de la Natividad son homogéneos, hay bastante variación en la manera como se presentan combinados. En algunas de las representaciones sólo uno de los elementos simbólicos es mostrado: el Niño Jesús, la estrella o el pesebre. Frecuentemente los artistas escogen una combinación de los elementos; así, hay numerosas representaciones de la Virgen y el Niño, o la Virgen, el Niño y José. Otros combinan el Niño, pesebre y la estrella en una so-

17. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Sacerdote y personaje pájaro ofreciendo sacrificio.
0.27 cms.





Figura 4

la representación o muestran los Reyes Magos, la estrella y el Niño. Las combinaciones posibles son casi infinitas. Sin embargo debe ser señalado que el inventario completo de elementos simbólicos se encuentra raramente en una sola representación.

El arte Moche, como el Cristiano, consiste de un número limitado de temas básicos. Uno de los temas básicos en el arte Mochica contiene la presentación de un vaso ceremonial a una figura principal, por lo que llamamos a esta escena Tema de Presentación. El contenido del vaso no es conocido, pero hay razones para sospechar que podría ser, en parte, sangre humana de los prisioneros que, normalmente, son mostrados en la misma escena. Para entender la naturaleza de este tema, empezaremos examinando un dibujo de línea fina que incluye un número grande de los elementos simbólicos (Fig. 2). Para facilitar su reconocimiento, cada elemento simbólico es identificado con una letra.

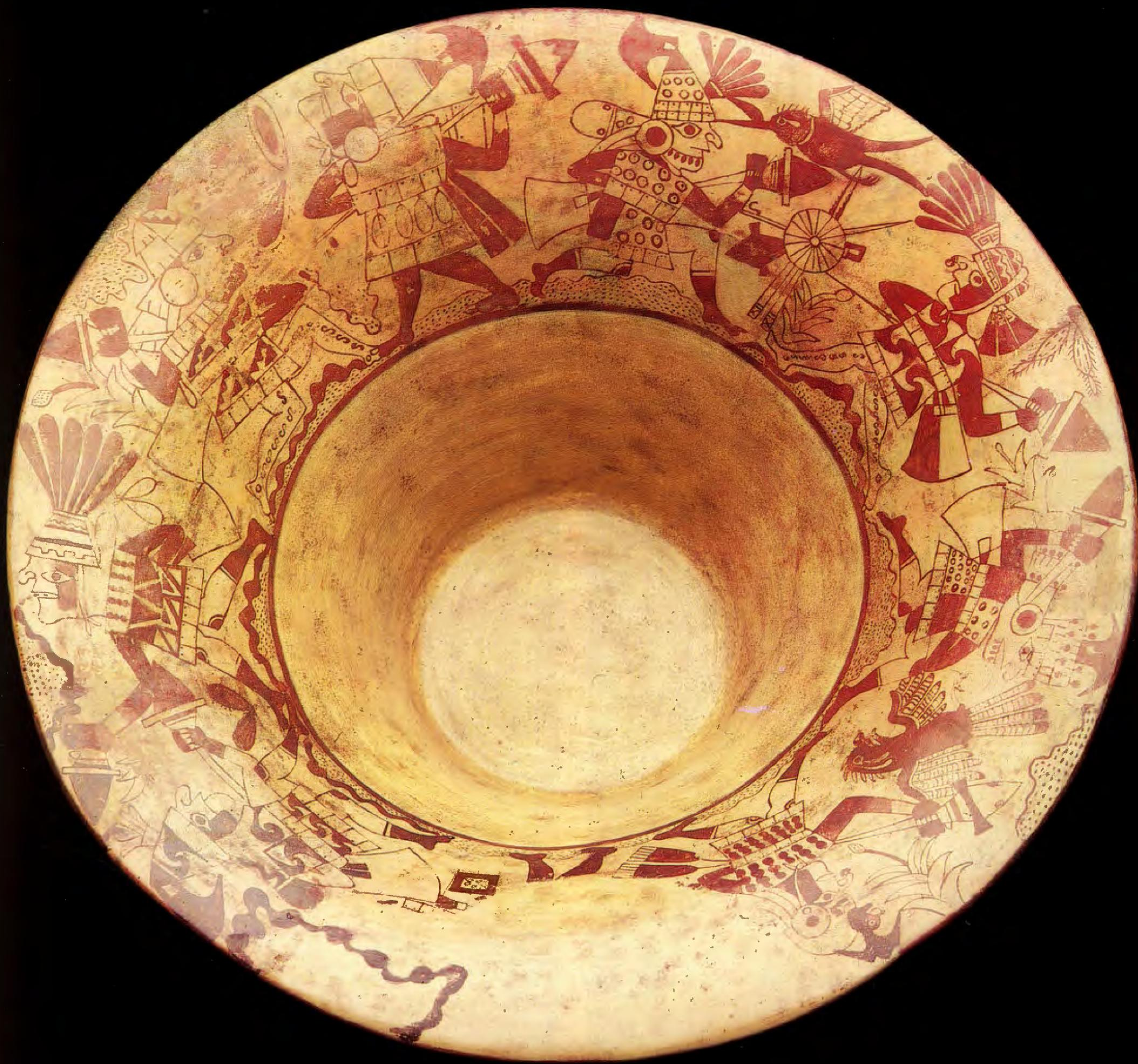
A. Una figura con rayos que le salen de la cabeza y hombros, su tamaño es grande en relación a las otras figuras en la escena, una figura que lleva un disco en sus manos le está presentando un vaso. Siempre usa un casco cónico con un ornamento en forma de luna creciente en la parte superior, un faldellín posterior, una falda y camisa cortas.

B. Esta figura lleva un disco en una mano y un vaso en la otra. Normalmente es mostrada presentando un vaso a la figura A. Siempre es mitad pájaro, mitad hombre y lleva, o un casco cónico (mostrado en esta representación), o un tocado de cabeza que es el usado por la figura A en esta escena.

C. Esta figura lleva un vaso en una mano y parece estar cubriéndolo con un plato de mate volteado que tiene en la otra mano. Su ropa lo hace reconocible. Incluye una camisa larga y un tocado de cabeza con flecos cayendo hacia adelante y atrás (en esta instancia, por falta de espacio, el artista ha dibujado los flecos de adelante encima del tocado de cabeza, en vez de adelante de él) (Fig. 2). De sus hombros caen largas bandas que terminan en cabezas de serpientes. En algunas representaciones esta figura lleva el disco en una mano mientras presenta un vaso con la otra.

D. Esta figura puede ser reconocida por ciertos detalles de su ropa; primeramente, las bandas con los bordes superiores aserrados, que caen de sus hombros, y la faja con una serie de discos en su borde. Esta figura también lleva un ornamento de nariz elaborado y un tocado de cabeza muy característico. La parte de adelante del tocado tiene un medio círculo

18. COPA. MOCHE 4
Pictórica. Borde círcular expandido con escenas de guerreros combatiendo y aves.
0.69 cms.



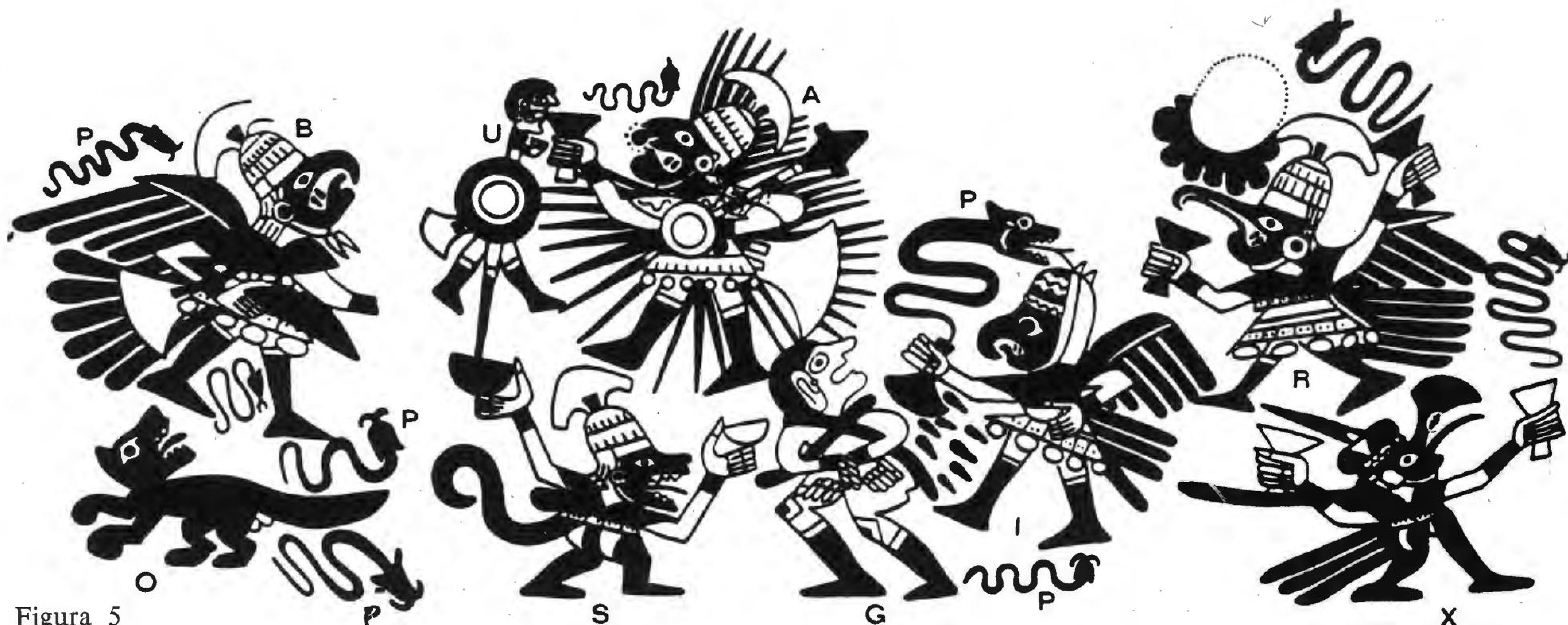


Figura 5

de metal laminado con la cara de un animal en alto relieve cerca del medio, posiblemente un felino. Este medio círculo tiene a sus lados dos objetos curvados que podrían también ser de metal laminado. Detrás del tocado hay plumas.

E. Una figura humana sacando sangre de un prisionero desnudo y amarrado.

F. Una figura de un felino antropomorfizado, en el proceso de sacar sangre de un prisionero desnudo y amarrado. A veces esta figura es totalmente felínica, sin ningún atributo de ser humano que se pueda distinguir.

Estas son la mayoría de las figuras principales que actúan en el tema de la presentación. Otras figuras importantes, no mostradas en esta representación de la escena, son discutidas más abajo. Además de las figuras mayores, las siguientes figuras menores y objetos están normalmente incluidos:

O. Un perro cerca de la figura con rayos (A).
P. Una serpiente.
Q. Un guerrero-zorro antropomorfizado.
R. Un guerrero-pájaro antropomorfizado.
S. Un guerrero-felino antropomorfizado.
T. Un mazo y escudo.
U. Un mazo y un escudo antropomorfizados, frecuentemente mostrados llevando un vaso ceremonial.
V. Una litera. En algunos ejemplos, un trono reemplaza a la litera.
W. Una fruta, ulluchu.

Otro ejemplo del tema de la presentación es un diseño en bajo relieve en el cuerpo de un cucharón (Fig. 3). En este caso, el área limitada para contener el diseño puede haber sido un factor en la decisión del artista de simplificar el tema de la presentación usando menos figuras; no obstante, ha incluido la figura central (A), en la esquina superior izquierda, completa, con los rayos que salen de su cabeza y hombros. Mirándolo, llevándole el disco y presentándole un vaso, se ve la figura del pájaro antropomorfizado (B), que en esta instancia lleva el tocado de cabeza que la figura (D) usa normalmente. Debajo de la figura que lleva el disco hay un prisionero desnudo y amarrado (G) siendo agarrado por un felino (F). En esta ocasión el

19. BOTELLA. MOCHE 3
Pictórica. Guerreros con diferentes vestimentas y armas en actitud de combate.
0.24 cms.

20. BOTELLA. MOCHE 4
Escultura y base pictórica. Personajes ornitomorfos enmascarados.
0.27 cms.

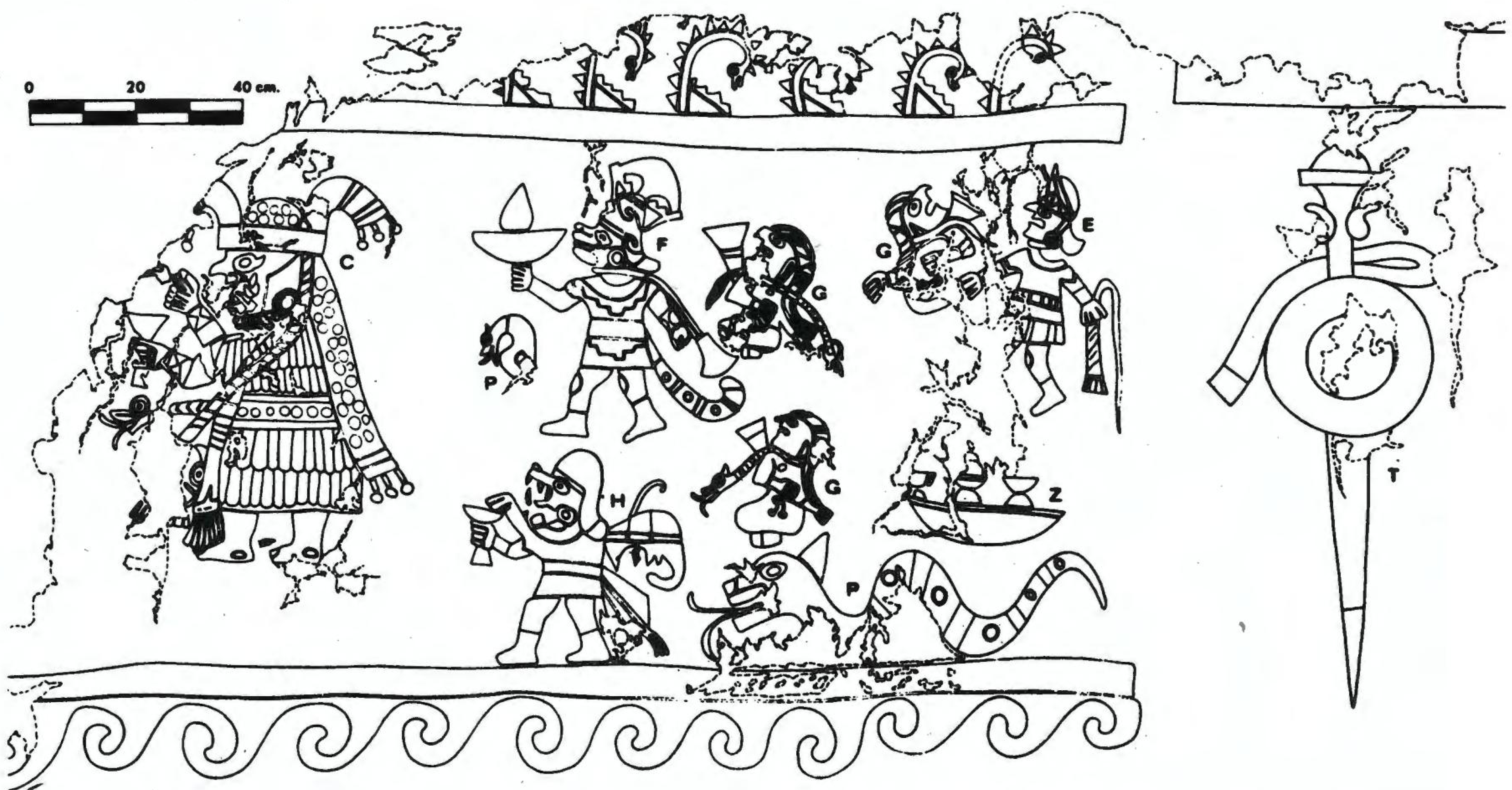
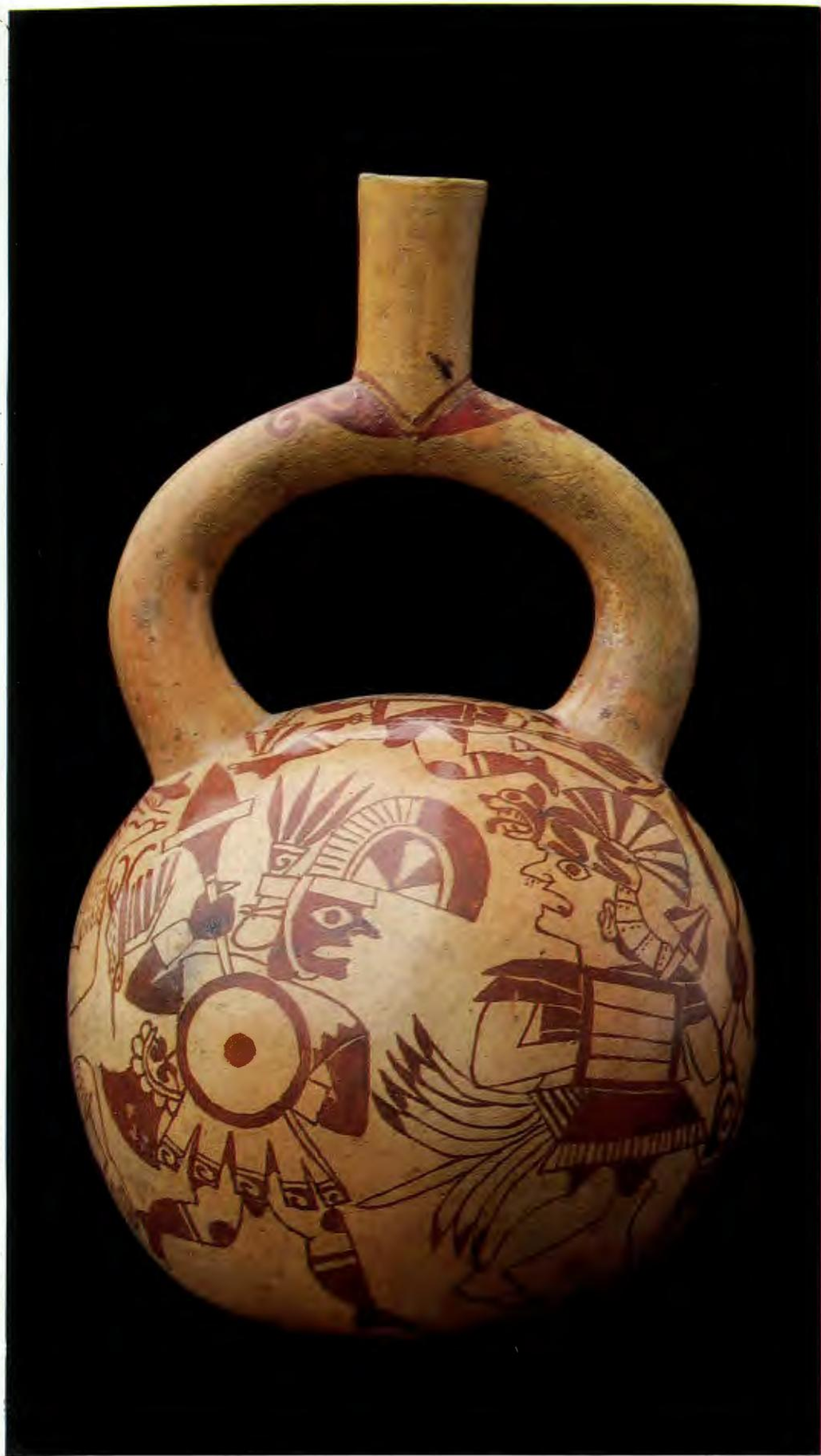
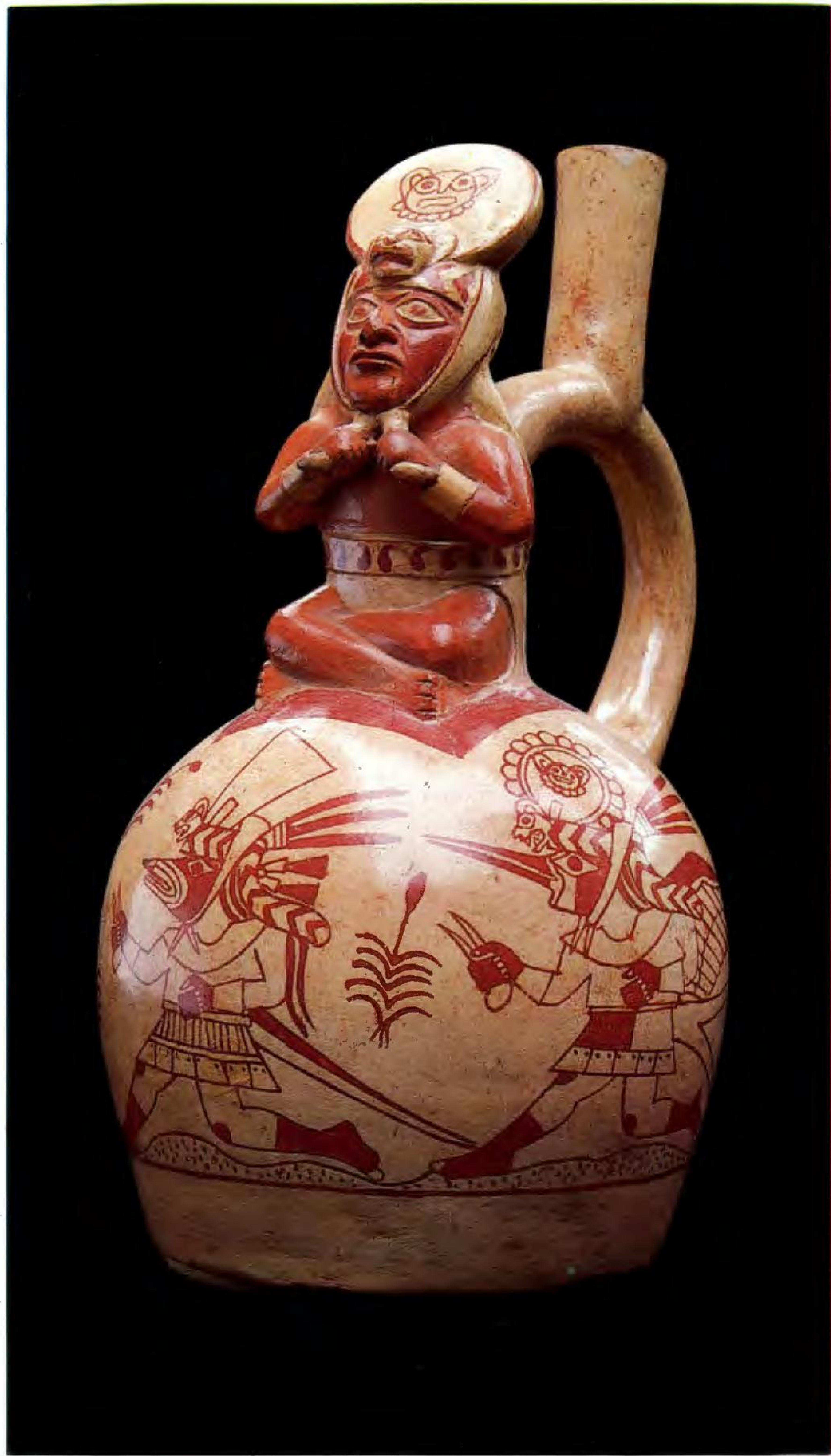


Figura 6





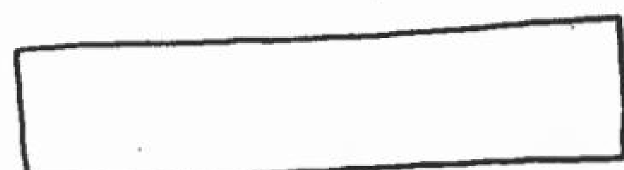




Figura 7

felino no tiene ninguna característica humana. A la izquierda está el guerrero-pájaro antropomorfizado (R), visto aquí como una figura más bien importante, comparada con la manera que fue mostrada en la escena discutida anteriormente. El artista ha incluido dos serpientes (P), y un mazo y escudo (T) al costado del prisionero y un mazo y un escudo antropomorfizados (U) al extremo izquierdo de la escena.

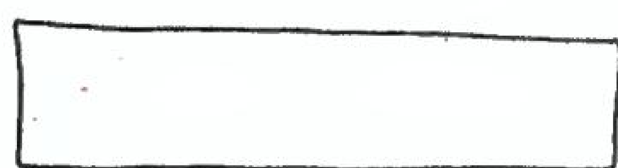
Otro ejemplo del tema de la presentación se ve en un dibujo de línea fina en el cuerpo de una botella con asa estribo (Fig. 4). Aquí, de nuevo tenemos un arreglo un poco distinto de los elementos simbólicos, pero el tema mismo es claramente reconocible. A la izquierda está el prisionero amarrado (G), cuya sangre está siendo tomada por el que lo tiene cautivo. En esta instancia el captor no es ni humano ni felino, sino un murciélago antropomorfizado, claramente identificable por la forma de la oreja y la uña curvada del dedo en la parte superior del ala. Otros ejemplos del tema de presentación incluyen figuras de murciélagos similares, sugiriendo que es un individuo cuya función e importancia total es igual a la de las figuras del felino y seres humanos encargados de los prisioneros. El murciélago puede entonces ser añadido a nuestro inventario de figuras centrales y asignársele la letra H. Los individuos principales en la figura 4 son los dos en el centro. El de la izquierda (C) tiene el mismo tocado de cabeza y ropa, pero en esta instancia lleva el disco y presenta el vaso, un papel normalmente cumplido por la figura del pájaro antropomorfizado (B). Además, en esta representación el vaso es presentado a un individuo sentado (D) que es idéntico a (D) en la figura 1. Aunque los papeles cumplidos por C y D difieren en estos ejemplos, los individuos son fácilmente reconocibles y son coherentes con el inventario de figuras principales que caracterizan el tema de la presentación.

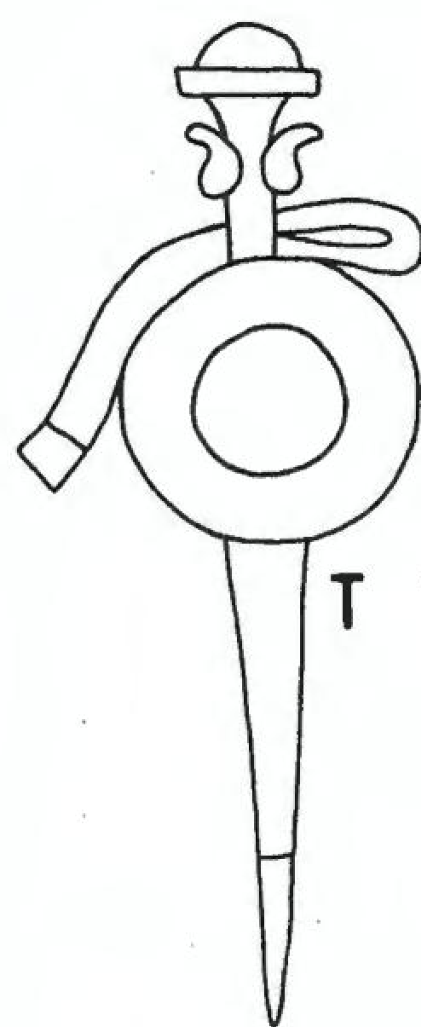
A la derecha en figura 4 hay un felino antropomorfizado (S), la contraparte de S en la figura 1. Los mazos (T) son la contraparte del mazo y escudo normales; el mazo antropomorfizado (U), en las manos del individuo sentado, puede ser la contraparte del mazo y escudo antropomorfizado que normalmente son parte del tema de la presentación.

La figura 5 muestra aun otra versión del tema de la presentación. La ubicación de las figuras es algo diferente, aunque las actividades básicas de tomar sangre de un prisionero amarrado y la presentación del vaso son claramente identificables. Los caracteres son también fácilmente reconocibles por analogía con otras versiones. Las mismas letras son usadas para facilitar la comparación. Las únicas figuras nuevas en esta versión del tema de

21. BOTELLA. MOCHE 1
Pictórica. Representación de piernas amputadas y decoración geométrica escalonada.
0.17 cms.


C
F
G
E
G
P
H
G
Z
P




T

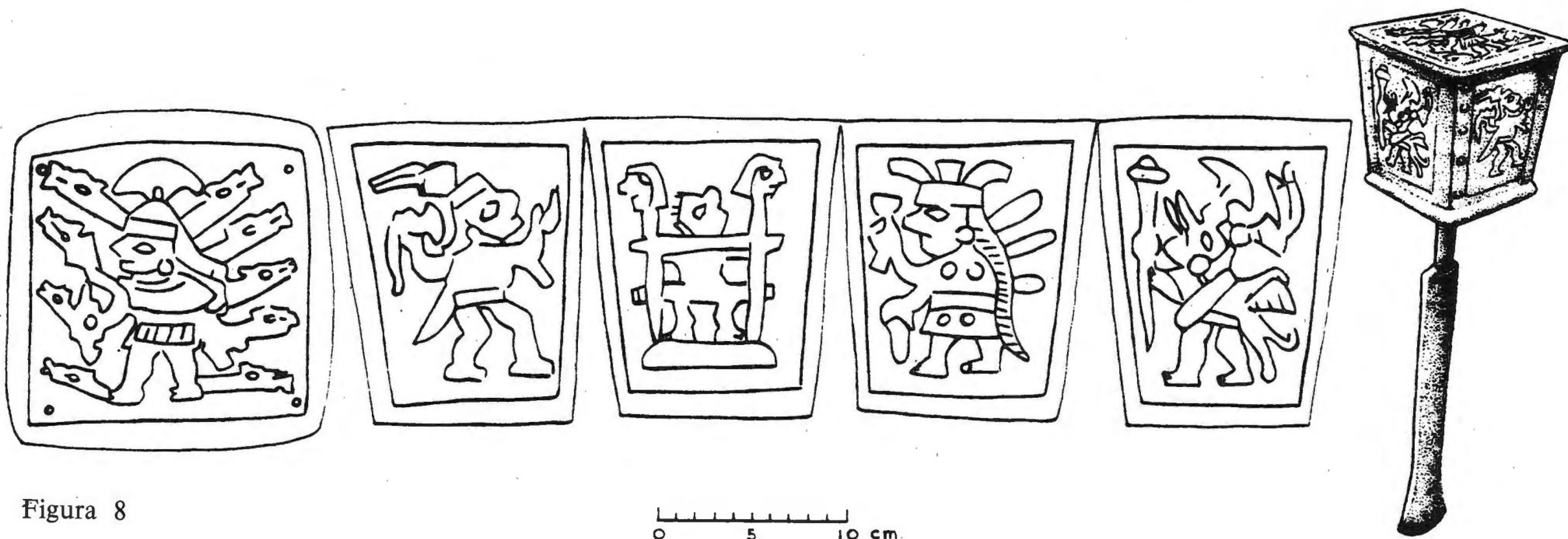


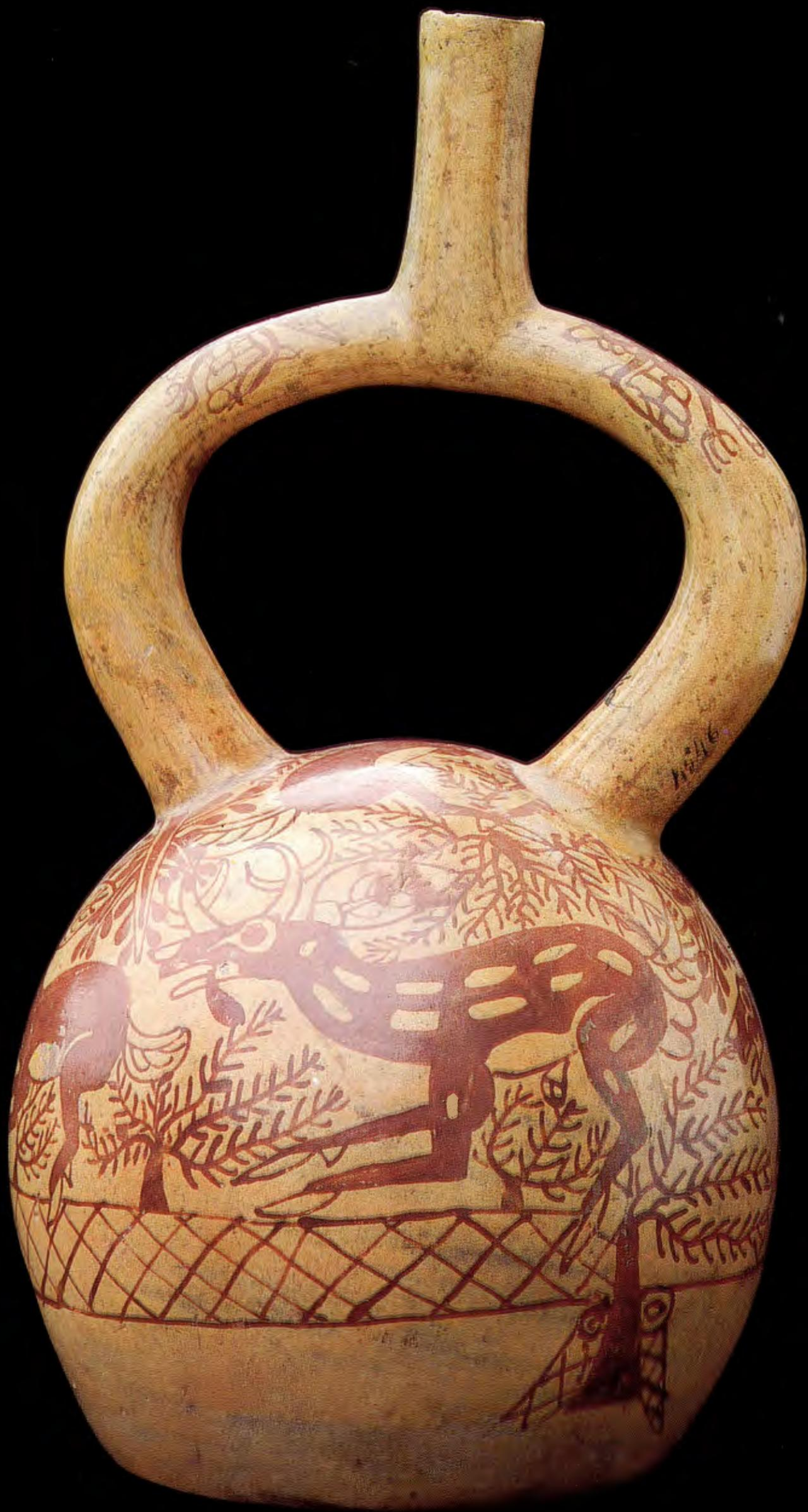
Figura 8

la presentación son el pato Muscovy antropomorfizado (X), que debe ser añadido a nuestra lista de figuras menores, y el captor (I), que en esta versión no tiene atributos de murciélago ni de felino, sino que es un pájaro antropomorfizado.

Con este inventario básico de personajes y conociendo las actividades que les son propias en el tema de la presentación, vamos a dirigir nuestra atención al famoso mural Mochica del sitio de Pañamarca (Figs. 6 y 7). Este es el más conocido de todos los murales Moche, por su complejidad y su excelente estado de conservación. Sin embargo es obviamente sólo una parte de lo que originalmente debe haber sido un mural mucho más grande. La actividad mostrada en este mural generalmente ha sido interpretada como un desfile con la figura en la izquierda teniendo mayor importancia. (Bonavia 1959). Ahora es posible identificar este mural como una representación del tema de la presentación. Cada una de las figuras mostradas en la sección que se ha conservado es claramente identificable en base de las otras representaciones ya descritas. El murciélago antropomorfizado (H) y el felino (F) parecen ya haber sacado sangre de los prisioneros amarrados detrás de ellos (G), y están caminando en desfile hacia la actividad central del mural. Un captor (E) humano todavía está parado al costado de uno de los prisioneros. Debajo de los prisioneros y delante de los felinos antropomorfizados hay serpientes (P), y en el extremo izquierdo está el diseño del mazo y escudo (T). Un rasgo más, que no ha sido notado en ejemplos del tema de la presentación, es una pieza de cerámica abierta con borde ancho que parece contener tres vasos (Z).

Comparando lo que queda del mural de Pañamarca con los ejemplos del tema de la presentación descritos arriba, es posible reconstruir lo que el mural completo puede haber sido, ya que los elementos básicos son más o menos predecibles. La figura grande en la izquierda de la sección que se conserva es identificable como figura C en base a su traje. Lleva un vaso en una mano, pero no lleva un disco en la otra. En vez de esto, probablemente lleva una tapa de mate en esa mano, igual que en figura 1. Ya que la presentación de un vaso a la figura principal es normalmente hecha por alguien llevando un disco, esta figura grande en la sección preservada probablemente no era una de las figuras principales en el mural, sino que estaba parada a un lado de las figuras principales. Basándose en la figura 1, parece probable que delante de la figura C (Fig. 7) había la figura de un pájaro antropomorfizado (B) presentando un vaso a la figura con rayos (A). En la reconstrucción de la forma original de este mural, hemos escogido presentar esta figura de pájaro llevando el tocado de cabeza normalmente

22. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Cacería de venados con trampa de redes.
0.29 cms.





llevado por figura D. Puede alternativamente llevar un casco cónico con un ornamento en forma de luna creciente. Un perro (O) podría estar correctamente ubicado entre las dos figuras principales. Más hacia la izquierda, cualquier cantidad de figuras y objetos pueden haber sido incluidos, ya que estas figuras secundarias son numerosas y varias combinaciones pueden ocurrir. El conjunto mostrado en esta reconstrucción es muy posible. Consiste de guerreros-felinos antropomorfizados (S), un guerrero zorro antropomorfizado (Q), un pato Muscovy-antropomorfizado (X), un guerrero-pájaro (R), una frutaulluchu (W) y otra serpiente (P). Por la tendencia hacia la simetría bilateral del arte Mochica, también parece ser posible que había un diseño grande de mazo y un escudo en la parte izquierda del mural (T) para balancear lo que sabemos que existía en la derecha. Un elemento final que posiblemente fue mostrado en el mural es el mazo y escudo antropomorfizados (U). Hemos escogido ubicarlo a la derecha del pájaro grande que lleva el disco. Por supuesto, esta reconstrucción del mural original es hipotética, pero parece ser razonable basada en otros ejemplos del tema de la presentación.

De todo esto, entonces, se puede ver que la identificación de un tema artístico importante y el análisis extensivo de sus elementos simbólicos proveen la posibilidad de poder predecir, en general, en el trabajo con arte Mochica. Como resultado, a veces es posible reconstruir las partes que faltan en una representación fragmentaria e identificar figuras que en otro caso serían inexplicables. Por ejemplo, representaciones de prisioneros amarrados y agarrados por felinos pueden ser identificados como uno de los elementos del tema de la presentación, donde muchas veces son mostrados en forma idéntica (Fig. 3). Representaciones de prisioneros amarrados solos también podrían ser vistos como parte del tema de presentación.

La figura aislada de un pájaro antropomorfizado empieza a tener sentido cuando, por su ropa característica y el disco en la mano, es posible identificarla como la figura A. La serpiente y perro también pueden ser vistos como la contra parte de la serpiente y el perro que son característicos del tema de la presentación.

En 1961 el Museo Americano de Historia Natural adquirió un grupo grande de objetos mochicas de cobre. Entre ellos habían varios vasos grandes, idénticos a los usados en el tema de la presentación, y una cantidad de sonajas en la forma del objeto encima de la parte de adelante de la litera (V) en la figura 2. El cuerpo de una de estas sonajas tiene un diseño inciso encima y en cada uno de los cuatro lados (Fig. 8). Cada diseño es dis-

23. BOTELLA. MOCHE 3
Pictórica. Guerrero y prisionero sangrante, picado por un ave. Tatuado con reptiles.
0.27 cms.



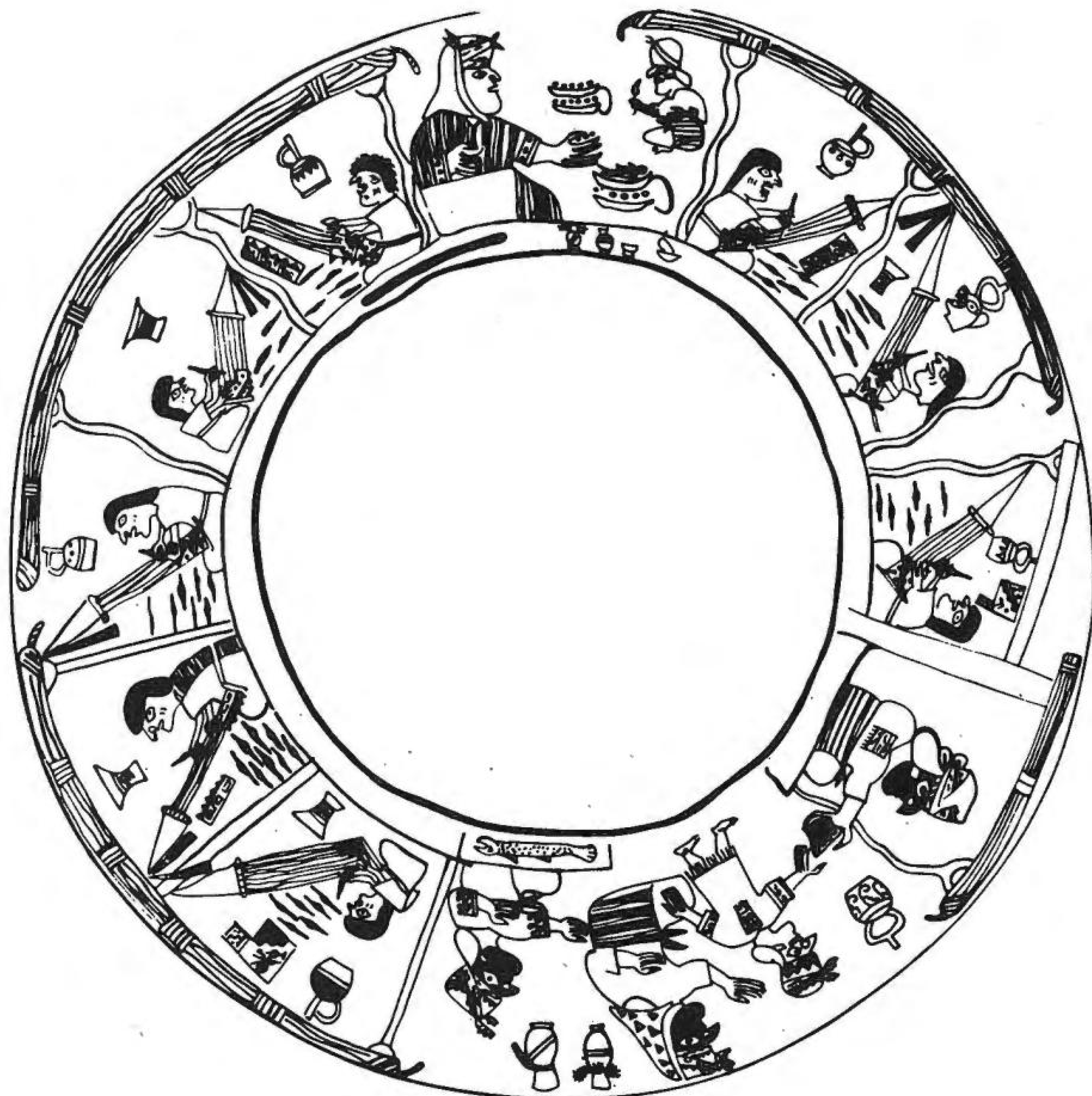


Figura 9

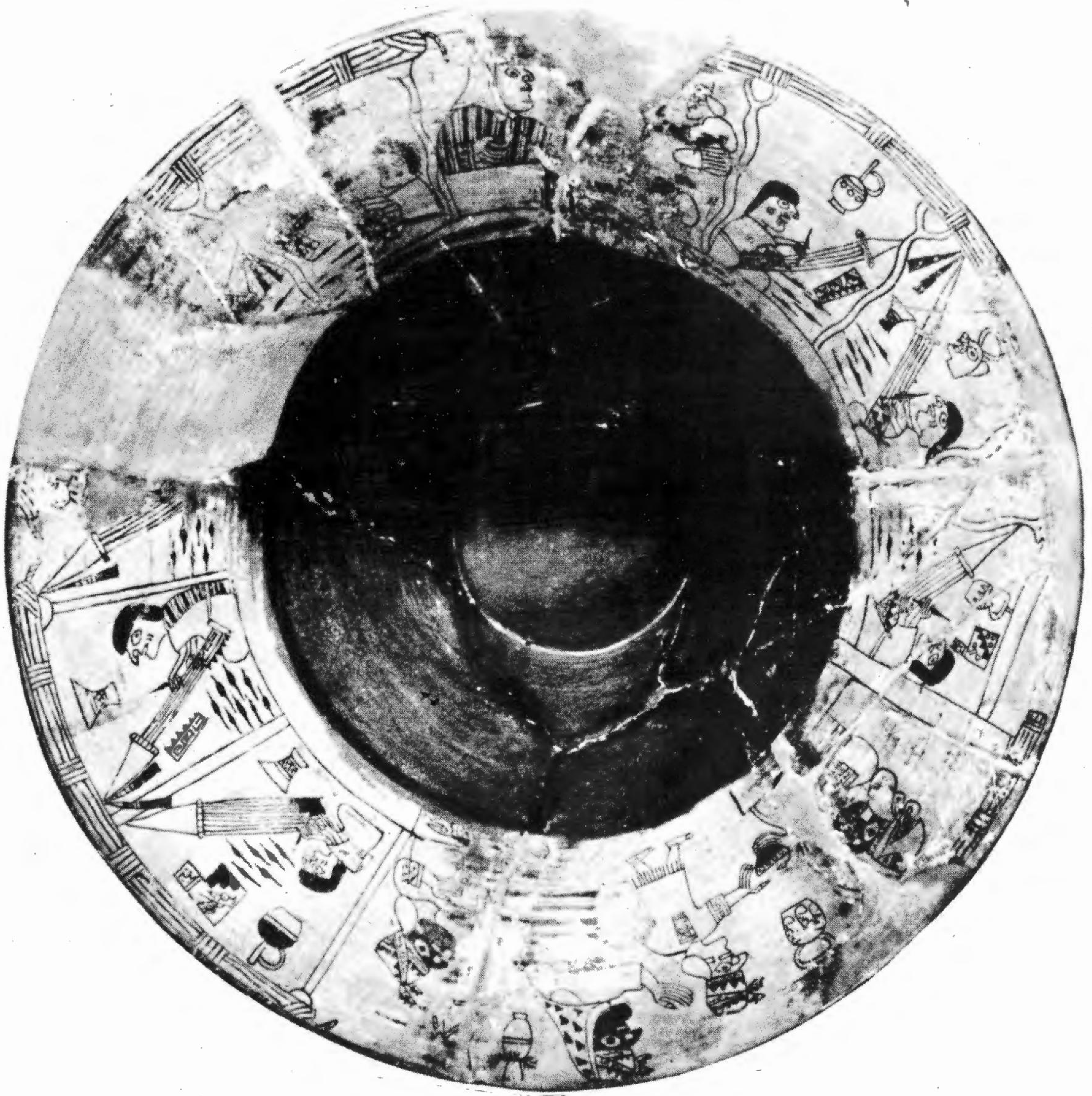
tinto, pero tomados en conjunto están claramente relacionados al tema de la presentación. La figura A aparece en la parte superior de la sonaja llevando su tocado de cabeza típico (un casco cónico con un ornamento en forma de luna de cuarto creciente, falda corta y faldellín trasero). Los rayos le salen de su cabeza y hombros.

En un lado de la sonaja (Fig. 8) hay una figura humana con un cuchillo tumi, aparentemente la contraparte de la figura E, que generalmente es mostrada llevando o sacando sangre de prisioneros. Un segundo lado de la sonaja muestra un prisionero amarrado. Esta representación es algo rara, ya que el prisionero está amarrado a un marco enrejado y cabezas humanas están asociadas con el mismo. Pero cabezas semejantes pueden ser vistas colgando de la litera en la figura 1. La falta de detalles hace imposible determinar si el prisionero está desnudo o no, aunque otras representaciones de figuras en esta posición sugieren que lo está. El tercer lado de la sonaja tiene una figura llevando un vaso en una mano y aparentemente la tapa de un mate, en la otra. Esto podría ser una representación de la figura B, aunque el tocado de la cabeza es diferente por no tener un medio círculo claramente definido adelante, como aquél de la figura 3. Todos los otros aspectos de la figura son correctos y los tres objetos que parecen ser como plumas pueden ser interpretados como las alas de la figura B. El cuarto lado de la sonaja muestra un guerrero-pájaro antropomorfizado, la contraparte de la figura R en el tema de la presentación.

La forma de esta sonaja, sus diseños incisos y la forma de los vasos sugieren una asociación directa con el tema de la presentación. De hecho, parece probable que estos objetos estén relacionados con la ceremonia en que las varias figuras en el tema de la presentación están participando.

Aun otro ejemplo que puede ser relacionado con el tema de la presentación es una botella de asa estribo con figuras modeladas participando en la preparación de algún tipo de alimento. Las dos figuras llevan ropas muy simples: ninguna tiene joyas ni tocados de cabeza elaborados. Una está parada delante de una vasija grande mezclando el contenido con una espátula larga, mientras la otra parece estar echando algo en la vasija desde una jarra. Sólo hay dos representaciones de una vasija con esta forma: esta representación modelada y la que aparece en el mural de Pañamarca (Fig. 6), donde parece contener tres vasos. Fragmentos de estas vasijas han sido encontrados en excavaciones de sitios Moche, pero son muy raros (Donnan 1973b:74, Figs. 89-94). Es posible que estas vasijas sean usadas para preparar el brebaje presentando a la figura con rayos (A) en esta ocasión.

24. COPA. MOCHE 4
Pictórica. Forma acampanulada y boca expansiva. Taller de tejedores en sus diferentes fases.
0.39 cms.





Finalmente debe ser notado que otro juego de murales Mochicas, ubicados en el valle de Lambayeque, pueden ser vistos como una variación del tema de la presentación. Cuando estos murales fueron reportados por primera vez (Donnan 1972) su relación con las del mural de Pañamarca fue notada, pero no bien entendida. Ahora, estudiando varios ejemplos del tema de la presentación es posible reconocer figuras con alas que corren como ejemplos del diseño del mazo y el escudo antropomorfizados, como el que se ve en la figura 1, U.

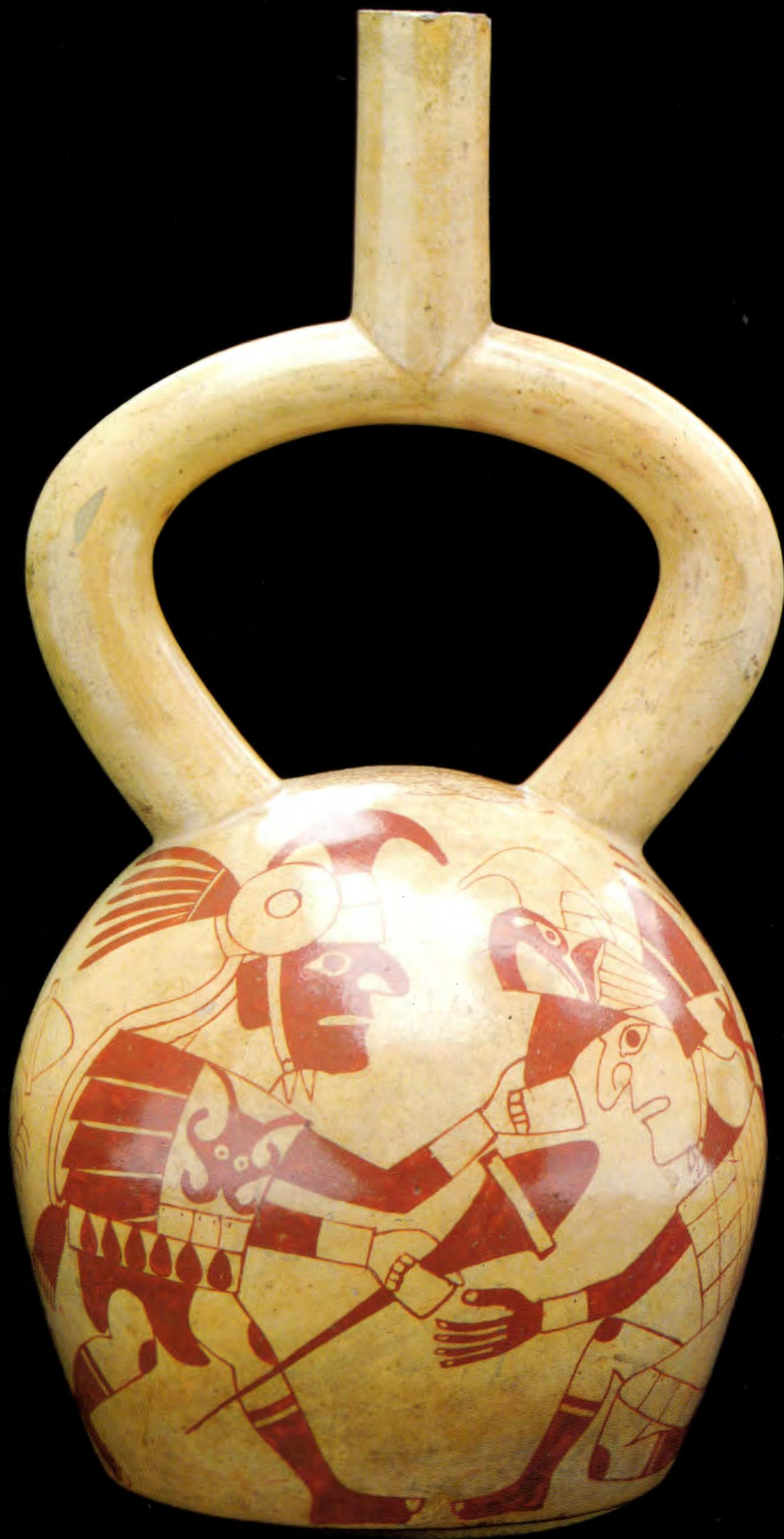
Como se puede ver, la identificación del tema de la presentación nos permite entender una gran cantidad de ejemplos del arte Moche, que de otra manera tendrían poco sentido. También demuestra cómo los artistas Mochica escogieron representar un tema; específicamente, cómo ilustrar una de sus unidades simbólicas, sola, o mostrando dos o más de ellas en varias combinaciones. Dándose cuenta que el artista podía y frecuentemente representaba un tema complicado con sólo uno de sus elementos simbólicos, permite a los investigadores que trabajan con la iconografía Moche ir más allá de una explicación simple de una pieza, y dar con un tema básico del cual forma parte.

La naturaleza no secular del arte Moche

Muchas veces se ha sugerido que la iconografía Moche muestra todos los aspectos de la vida Mochica y que ofrece la oportunidad de llevar a cabo un estudio etnográfico de esta gente. Sin embargo, está volviéndose aparente que la iconografía sólo expresa aspectos no-seculares de la cultura Moche. En esta sección vamos a documentar esto y demostrar que ciertas representaciones, que parecen ilustrar eventos seculares y de la vida cotidiana, pueden ser elementos de un sistema simbólico que expresa sólo los aspectos sobrenaturales y ceremoniales de esta antigua cultura.

Primero, deberíamos definir lo que entendemos por los términos secular y no-secular. Esta dicotomía, que es tan aparente en la cultura occidental, no era una dicotomía clara en la concepción de gente perteneciente a culturas no-occidentales, las que han sido estudiadas por etnógrafos en los últimos tres siglos. Por ello, hay poca razón para asumir que fuera una dicotomía rígida para los antiguos pobladores del Perú. Por el contrario, esta gente probablemente veía el mundo como una totalidad unificada, sin una división entre lo que clasificamos como características naturales y sobrenaturales de las actividades seculares y no-seculares. Un agricultor sembrando su chacra no hubiera hecho una distinción entre las actividades de

25. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Guerreros con grandes tocados.
0.29 cms.



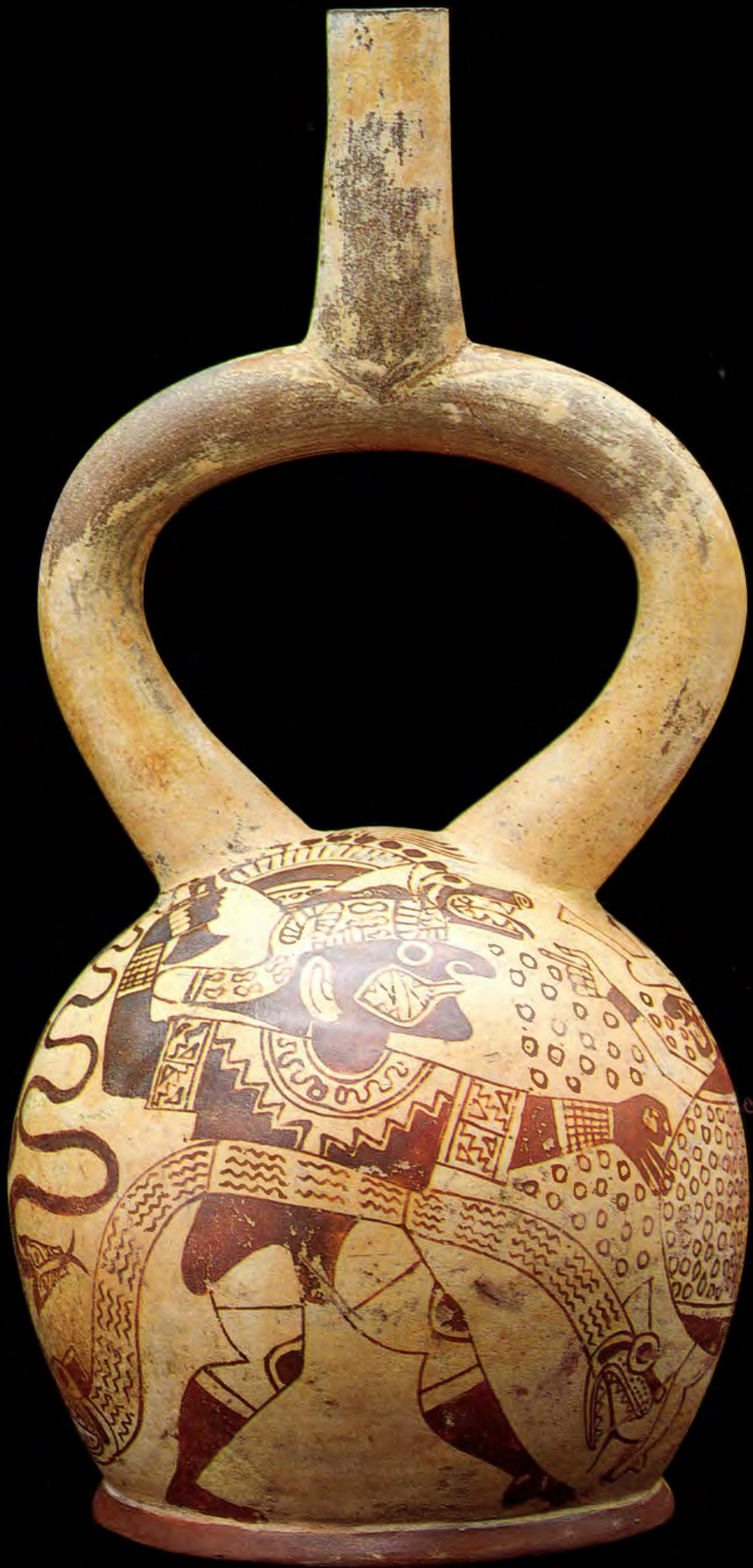


irrigación y la siembra, por un lado, y rezar y el ritual por el otro. Estas actividades debieron haber sido vistas como estrechamente relacionadas en el proceso total de producir una buena cosecha. Semejante a esto, nosotros separamos los aspectos naturales o seculares del alumbramiento, o sea, los aspectos médicos, de los aspectos no-seculares o sobrenaturales, que son manejados por la iglesia y/o una combinación de creencias en lo sobrenatural. Para el antiguo peruano, los aspectos seculares y no-seculares pueden haber estado tan unidos que no podrían ser separados en una categoría o la otra. Entonces, la dicotomía secular versus no-secular que imponemos en un análisis de la iconografía Mochica, puede ser ajena a la visión del mundo de la gente que creó estas obras artísticas. Sin embargo, esta dicotomía es valiosa para nuestro interés, ya que nos provee con la calidad esencial o mensaje básico de la iconografía.

Tradicionalmente, ha sido sugerido que el arte Mochica muestra todos los aspectos de la vida cotidiana. Considerando el amplio rango de temas, es increíble que muchos objetos y actividades no sean representados. Por ejemplo, no hay representaciones de actividades agrícolas, ni pastoreo, ni trabajo minero. Tampoco hay representaciones de cocinar, lavar ropa, hilar, manufactura de cerámica, tallado de piedra, ni la manufactura de mates. Hay muchas representaciones de arquitectura, pero ninguna del proceso de la construcción. Todas estas fueron actividades cotidianas importantes y uno empieza a preguntarse por qué fueron omitidas del inventario de representaciones artísticas. De hecho, hay muy pocas representaciones de manufactura en el arte Mochica. Dos de las más interesantes son una escena de tejido y otra de metalurgia, las que, en principio, podrían ser consideradas como actividades seculares. Para demostrar la naturaleza no-secular del arte Mochica vamos a empezar por examinar estas representaciones.

La escena de tejido está pintada en un panel interior de un plato en el Museo Británico (Fig. 9). Frecuentemente ha sido vista simplemente como mujeres participando en la actividad de producir tejidos. Sus telares amarrados a la espalda están sostenidos por pilares de la casa y alrededor de ellas hay varias vasijas de cerámica, incluyendo botellas de asa estribo, jarras y platos. Mientras las mujeres están sentadas en el suelo tejiendo, algunos individuos con ropa elaborada están parados o sentados cerca. Frecuentemente se piensa que estos últimos están participando en la compra y venta de estos tejidos hechos por estas mujeres, y que una de las figuras tiene autoridad sobre las tejedoras. Un examen cuidadoso revela que encima y al lado de cada uno de los telares hay un tejido pequeño y sumamente decorado que parece ser el modelo para el tejido que está siendo hecho

26. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Guerreros antropozoomorfos combatiendo.
0.28 cms.



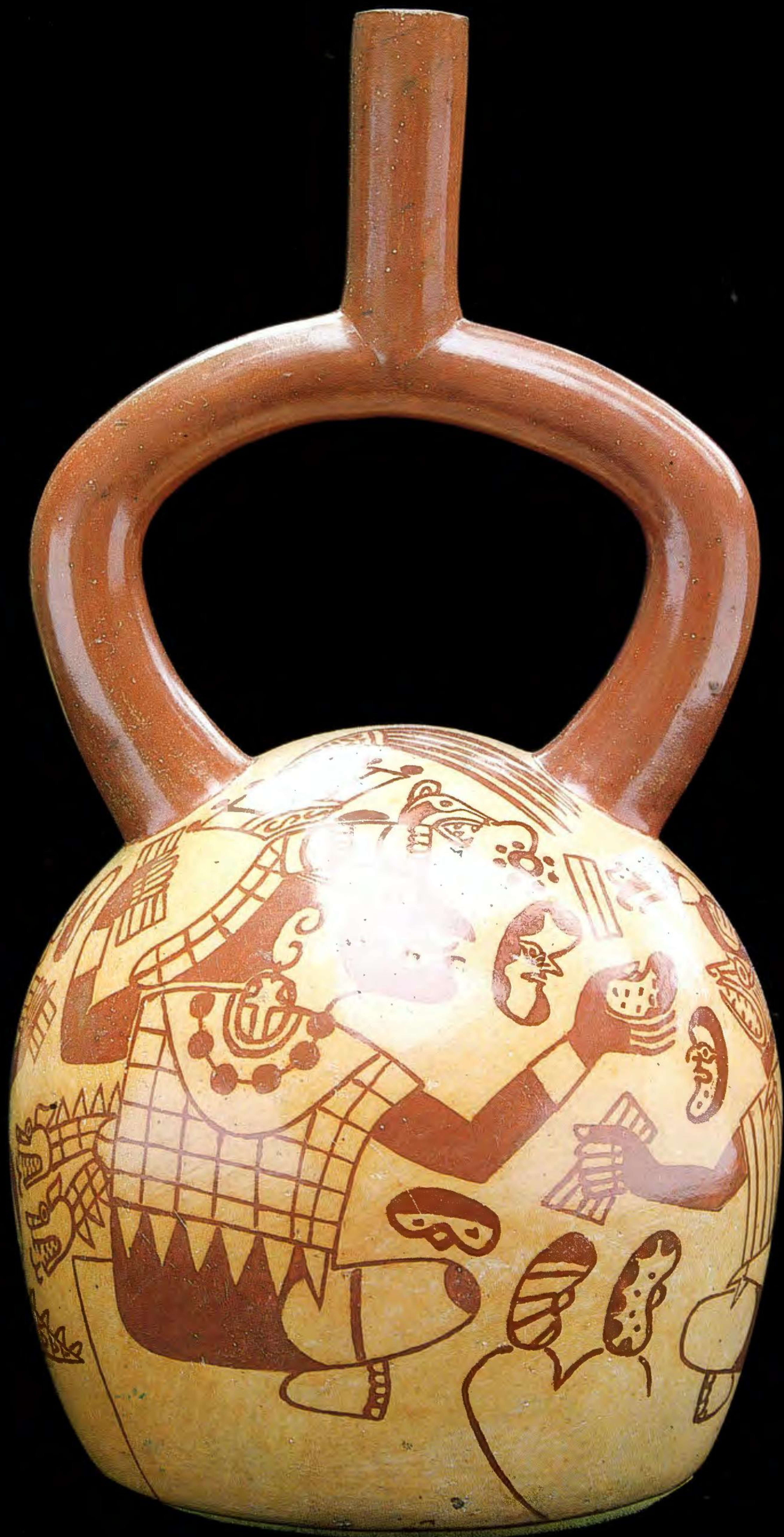


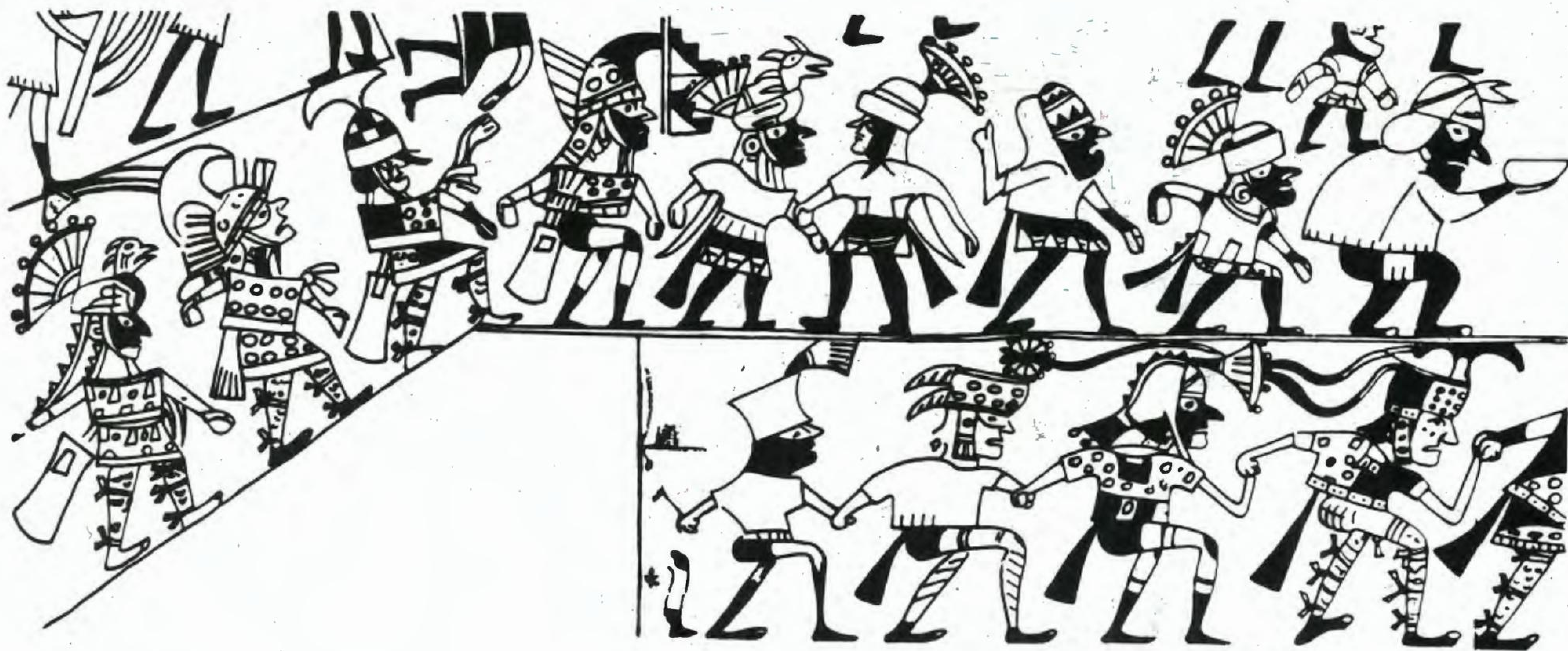
en el telar. Estos tejidos no son ordinarios, sino que, en muchos casos, son identificables como partes de los tocados de cabeza más elaborados. Son ejemplos de la banda que circunda la cabeza, pasa debajo del mentón y entra en la parte superior del tocado mismo. Podemos entonces ver un grupo de tejedores produciendo tocados. Esto parece ser de especial interés, ya que la pieza única que ilustra manufacturada en metal, parece mostrar la producción de componentes de metal para los tocados (Donnan 1973 a: 294-297). Ya que las escenas de metalurgia y de tejido muestran la producción de elementos del tocado de cabeza, esto sugiere que la esencia de estas escenas no es sólo la manufactura, sino específicamente la producción de tocados de cabeza. Es claro, de nuestro análisis de la iconografía Moche, que los tocados eran una parte sumamente importante de la vestidura ceremonial y que muchas veces indican el rango y papel de individuos específicos. Es muy posible que la producción del tocado tenía también un significado especial para esta gente. Una situación semejante existe entre ciertos grupos religiosos occidentales.

Algunos de los tejedores mostrados en la figura 9 no están haciendo partes de tocados. Están haciendo ropa, específicamente, mitades de camisas. Las fuentes históricas nos dicen que se tejía ropa para ser usada a veces como ofrenda religiosa (Arriaga 1968). Si esto se puede aplicar a la ropa que está siendo producida en esta representación Moche, entonces claramente no es una escena de actividad cotidiana secular.

Otra representación Mochica que parecía mostrar una actividad secular es una botella asa estribo con dos figuras modeladas que parecen estar preparando comida o bebida. Las dos figuras en esta botella llevan ropa simple, ninguna tiene tocado ni joyas. Una figura está parada delante de una vasija grande abierta y está mezclando el contenido con una espátula larga. El otro parece estar echando algo en la vasija, desde una jarra pequeña. Cerca a esto hay un recipiente con base trípode. Esta escena ha sido interpretada como mostrando la preparación de chicha. Ya que la chicha en la actualidad es producida por los peruanos para uso cotidiano, uno podría asumir que este ceramio muestra un evento secular. Sin embargo, el recipiente con base trípode y la vasija grande abierta son formas raras en la cerámica Moche. La única otra representación de un trípode lo muestra, siendo usado en un contexto altamente ceremonial. Lo mismo es cierto de la vasija grande abierta. Es sabido que la chicha se preparaba para ser consumida en ocasiones ceremoniales. Esto sugiere que si es preparación de chicha, es chicha destinada a ser consumida en una ocasión ceremonial. Entonces, es posible decir que la cerámica que muestra tejido, metalurgía y

27. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Figuras antropozoomorfas regateando con pallares.
0.30 cms.





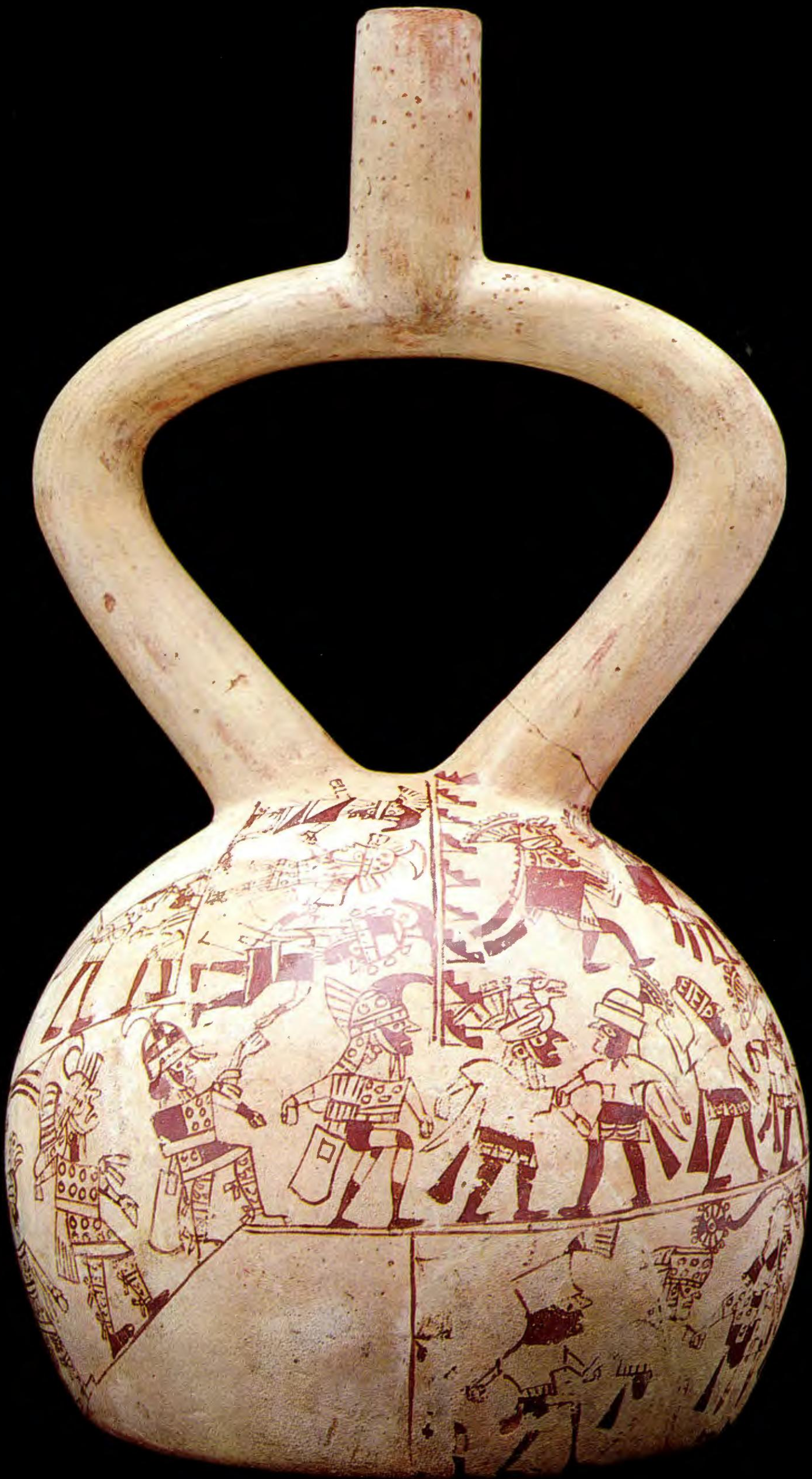
preparación de chicha demuestra que el proceso de producción en sí mismo puede llegar a ser un evento ritual no-secular.

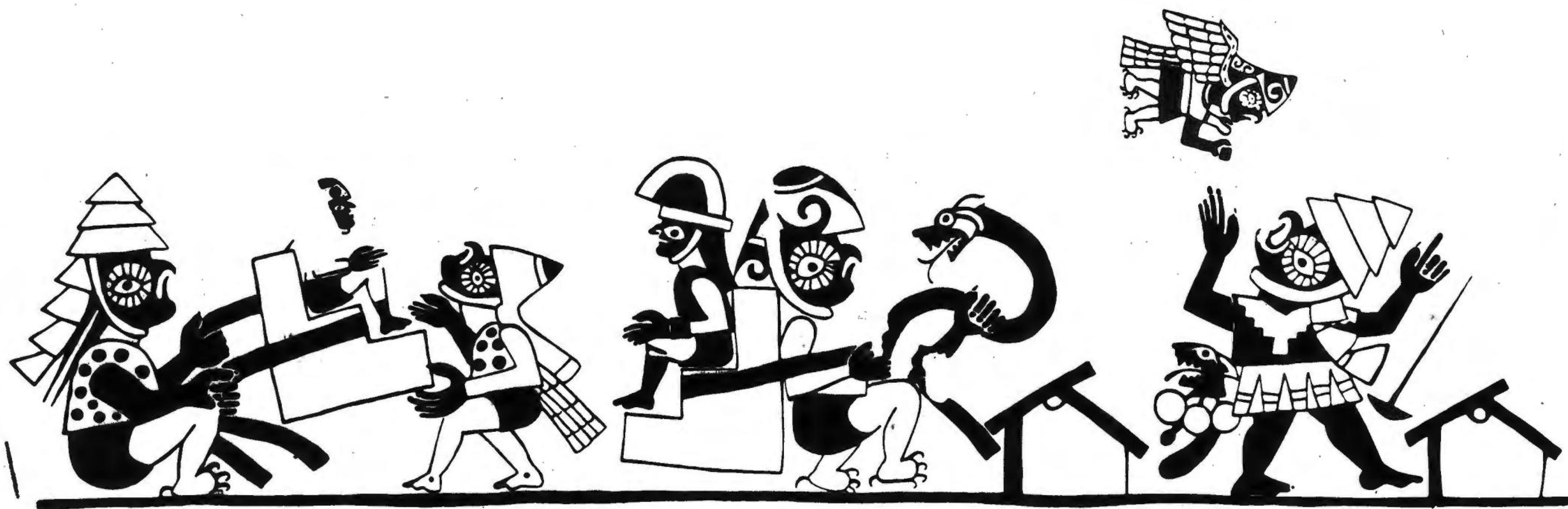
Hay otras escenas que pueden ser interpretadas como ceremoniales en naturaleza. La botella asa estribo que muestra una persona lavándose el pelo sobre una vasija abierta, es una muestra de ello. Vista desde nuestra perspectiva cultural. ¿Qué podría ser más secular que lavarse el pelo? Pero si consideramos el significado del pelo humano en las culturas peruanas antiguas, la interpretación es totalmente diferente. Sabemos que el pelo era importante, simbólicamente, en la cultura peruana antes del contacto con los europeos. Morúa (1922: 110) dice que, cuando el Inca se lavaba el pelo, había gran festejo e intercambio de regalos. Durante los esfuerzos de la iglesia para eliminar la idolatría en el período colonial, el licenciado Rodrigo Hernández-Príncipe y Pablo Joseph de Arriaga reportaron acerca de la importancia del pelo para el hombre andino, por ello, señalan que una de las maneras más efectivas para avergonzar a un "idólatra" era cortarle el pelo.

Entre los Incas, no se le ponía nombre a un niño hasta la edad de uno o dos años. El ponerle nombre fue parte de una ceremonia elaborada y la palabra quechua para esta ceremonia se traduce como "corte de pelo". Los parientes y amigos se juntaban para una comida que era acompañada con bailes y bebidas. Después, el tío mayor del niño le cortaba el pelo y uñas; ambas eran guardadas con gran cuidado (Cobo 1898-95: Libro 14, Cap. 4). El pelo era ofrecido a una huaca o guardado como objeto sagrado (Arriaga 1968: 54). Gillin (1947: 119) reportó una ceremonia parecida en la comunidad de Moche en 1945. También sabemos que los Incas hacían una ceremonia para marcar la primera menstruación de las niñas. La ceremonia duraba varios días. El cuarto día, la madre de la niña le lavaba el pelo y después se lo peinaba y le hacía trenzas. La niña se ponía ropa nueva y sandalias de lana blanca, saliendo de una casa ceremonial para esperar a sus parientes que se habían juntado para comer (Cobo 1890-95, Libro 14, Cap. 6).

Muchas veces la iconografía enfatiza el significado especial del pelo humano en la cultura Mochica, algunas figuras sobrenaturales con colmillos en sus bocas son mostradas jalando su propio pelo por un lado. Escenas de combate frecuentemente ilustran individuos agarrando a sus oponentes por el pelo y en peleas entre figuras sobrenaturales, uno frecuentemente agarra al otro por el pelo.

28. BOTELLA. MOCHE 4
Pictórica. Procesión en varios niveles. Personajes danzando y músicos.
0.25 cms.





Hoy en día, los participantes en ceremonias de curanderismo en la costa norte del Perú creen que son atacados por demonios que los agarran del pelo y las jalan hacia atrás hasta que se caigan (Sharon 1974, Sharon y Donnan 1974). Es entonces aparente que el pelo tenía connotaciones místicas. En vista de esto, escenas que explícitamente muestran el lavado de pelo, casi seguramente expresan un significado ritual o simbólico.

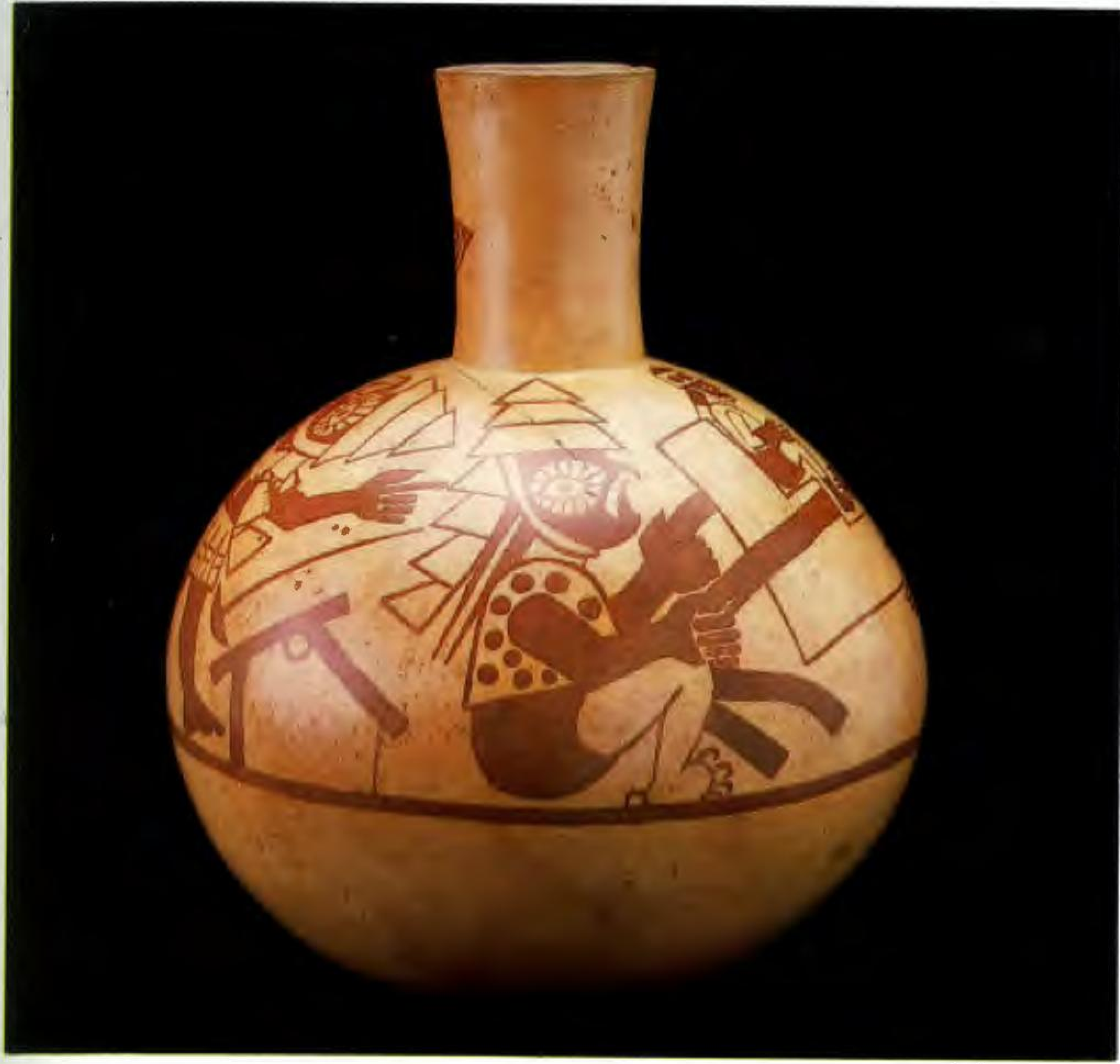
El arte erótico Mochica ha ganado cierta fama entre historiadores de arte y arqueólogos y ha sido el tema de un amplio rango de interpretaciones. Generalmente se asume que el arte erótico ilustra una gran variedad de prácticas sexuales. De hecho es limitado a un número muy específico de actividades y poses. Ninguna muestra una práctica que hubiera resultado en fecundación y nacimiento. En todas las instancias donde los detalles son suficientemente claros, es aparente que sólo el sexo anal es enseñado. *Fellatio*, masturbación, el tocar senos y besarse, son las únicas otras actividades presentadas.

La falta de actividades que lleven a la procreación argumenta en contra de la interpretación del arte erótico Moche como orientado a la fertilidad, y demuestra que los artistas no estaban enseñando todo el espectro del comportamiento sexual. Posiblemente están enseñando prácticas rituales que ocurrían en contextos ceremoniales. La información histórica indica que los pobladores prehispánicos de la costa norte del Perú, en el momento de contacto con los europeos, frecuentemente practicaban la sodomía y llevaban a cabo ceremonias que incluían orgías sexuales. Es probable que la actividad erótica mostrada en el arte Mochica es simplemente parte de un ritual y muy distinta de la práctica sexual cotidiana.

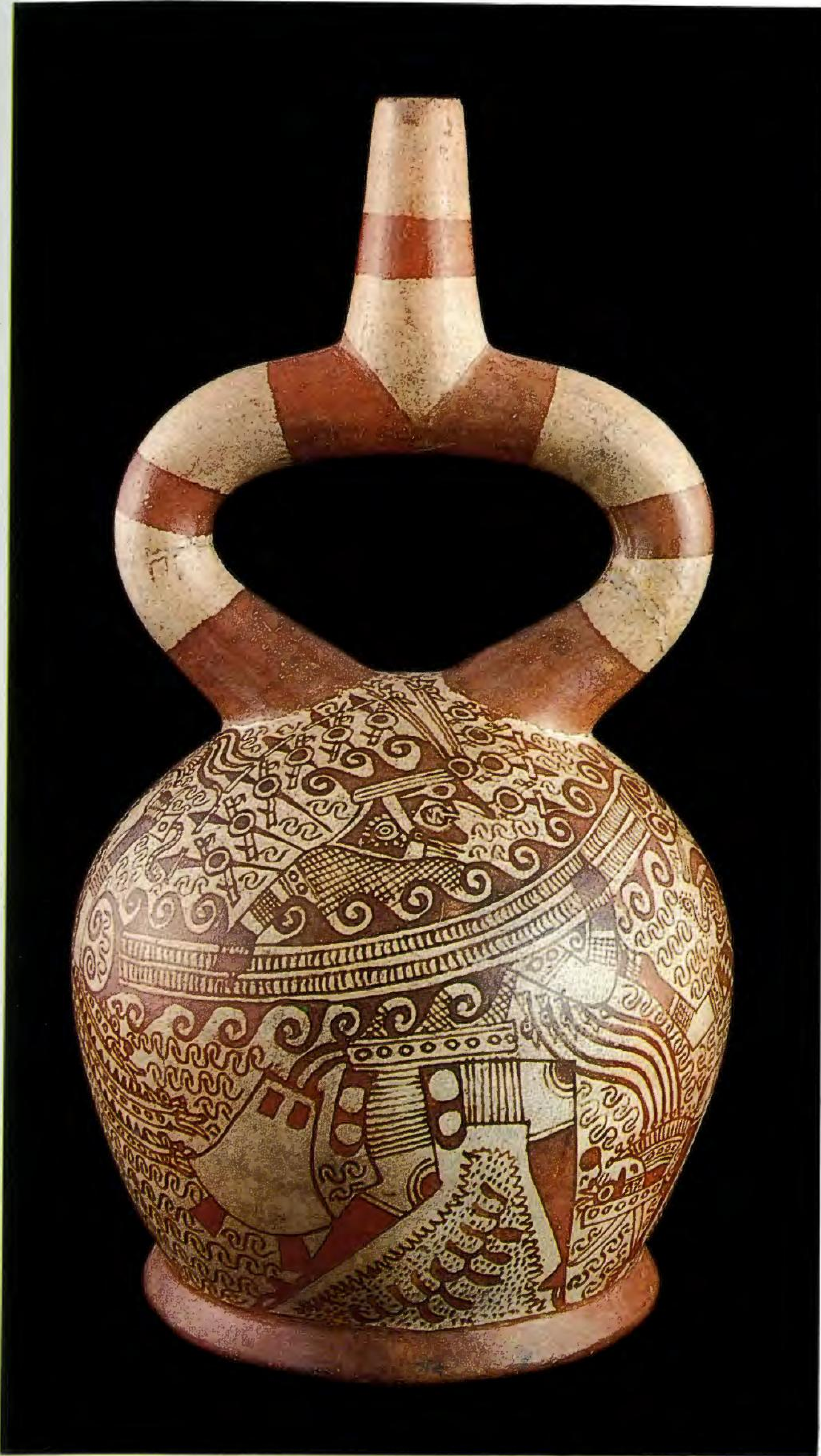
Otro ejemplo de una vasija que parece ser un objeto secular, pero que tiene un significado no-secular, se presenta a continuación. El cuerpo es modelado en la forma de dos mates, uno encima de otro, conteniendo cada uno comida. Una línea de pintura oscura sugiere un cordón que amarra a los dos mates. A simple vista esta vasija parecería estar representando comida, nada más. Pero, un examen cuidadoso de una muestra grande de arte Moche, indica que una actividad ceremonial común era el colocar comida en tumbas o la presentación de comida a una persona vestida de manera muy elaborada, en donde los recipientes de comida caminan usando piernas humanas. En estas situaciones, la comida es casi siempre contenida en dos platos de mate que están amarrados. Es probable, entonces, que la vasija descrita sea una representación de comida siendo presentada en un

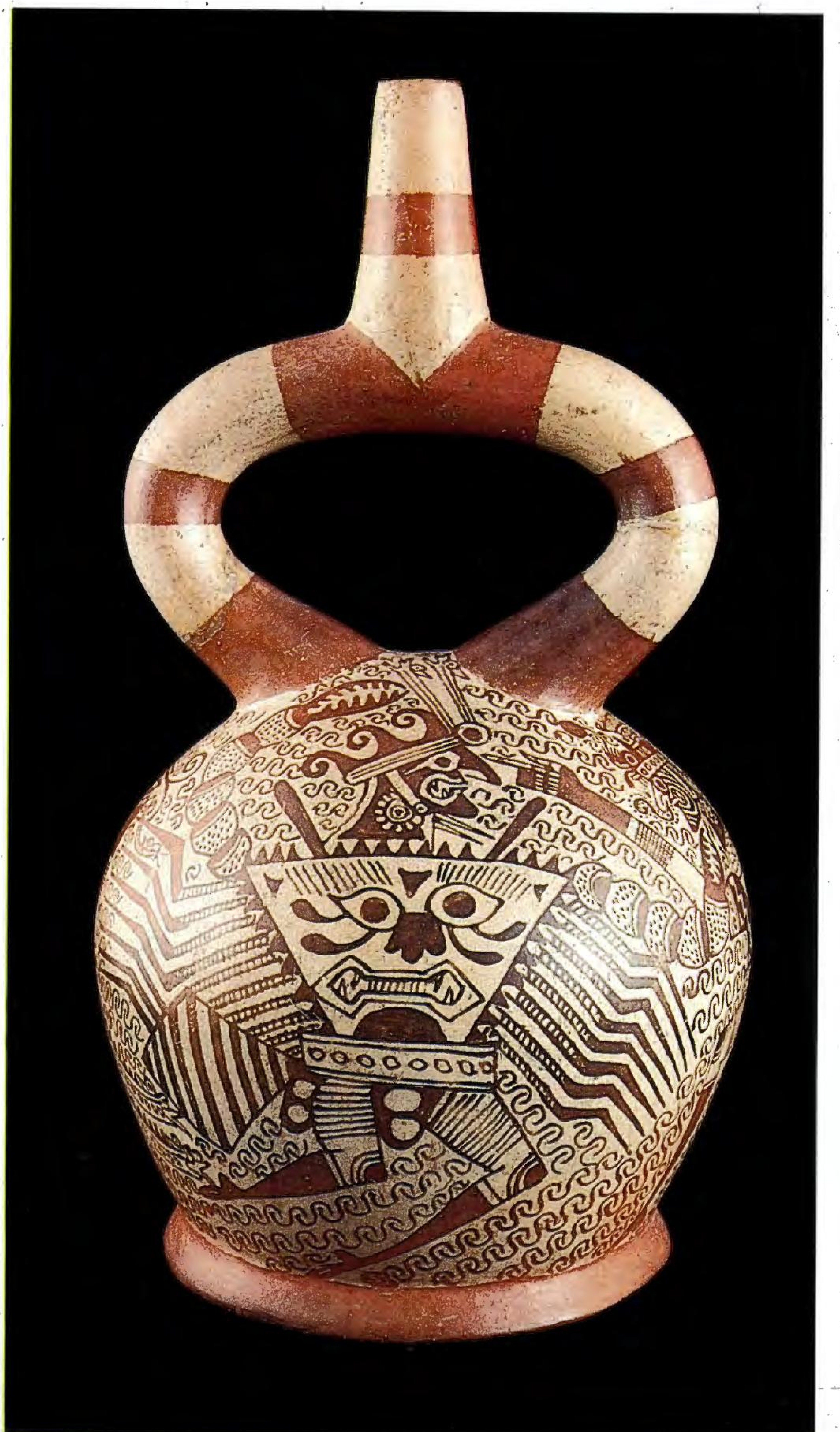
29. BOTELLA. MOCHE 3. (A-B)
Pictórica. Cargadores y personajes llevados en andas.
0.23 cms.

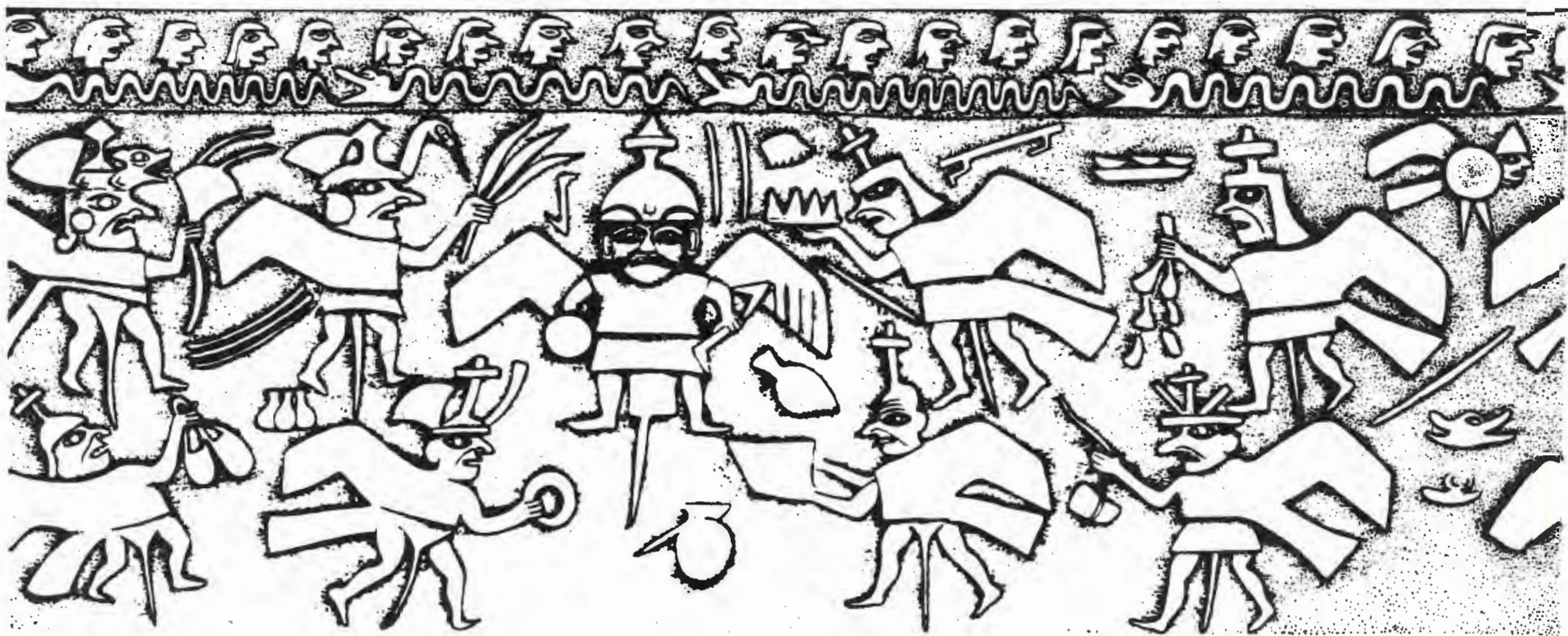
30. BOTELLA. MOCHE 5. (A-B)
Pictórica. Guerreros zoomorfizados combatiendo.
0.29 cms.











contexto ceremonial. Un individuo Mochica al ver esta botella hubiera reconocido su significado simbólico inmediatamente. Parecido a eso, un individuo Moche mirando botellas modeladas en la forma de pájaros, plantas y animales simples, hubiera entendido su simbolismo instantáneamente y ubicarlos en el contexto no-secular al cual pertenecían.

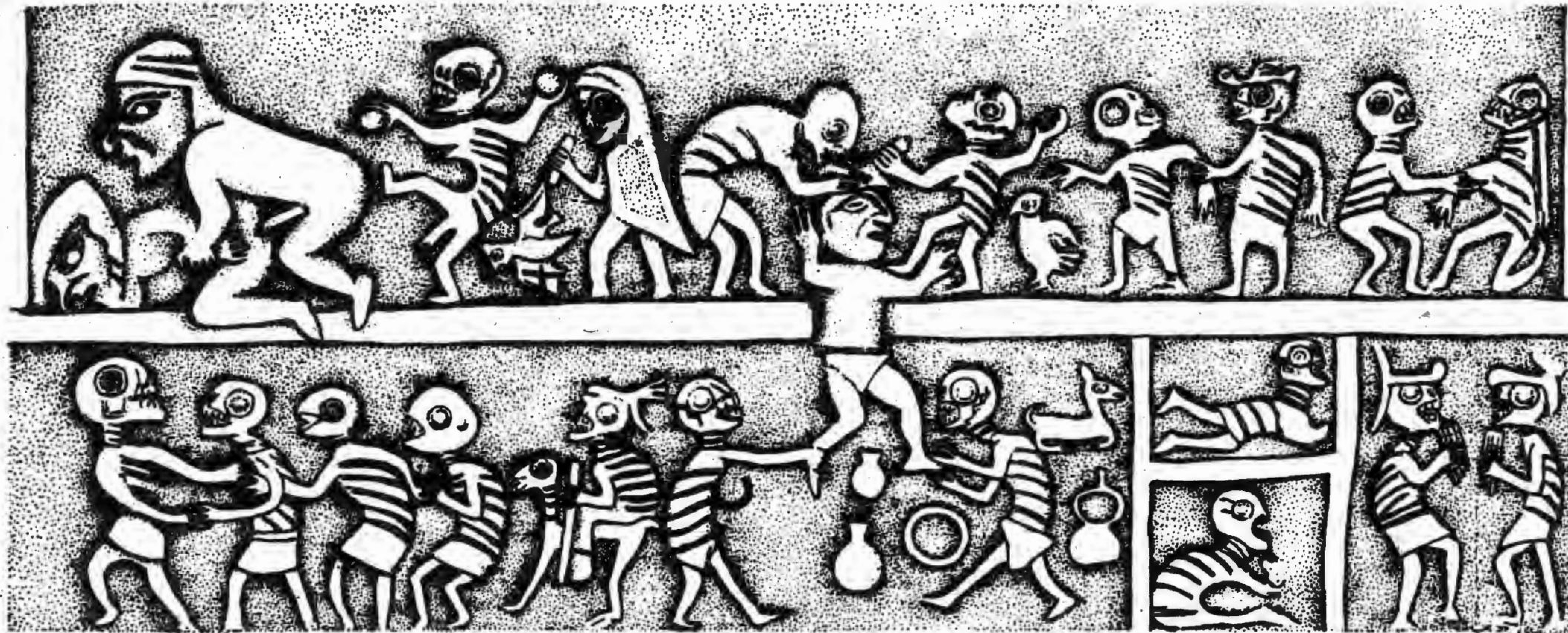
El mundo del shaman puede ser relacionado con muchas piezas "seculares", por analogía con los curanderos que todavía practican en pequeñas comunidades de la costa norte hoy. Vasijas con dibujos de línea fina representando la caza de lobos marinos son claramente asociados con el shamanismo. Pequeños guijarros de playa o canto rodado, tragados por los lobos marinos, son considerados como poseedores de propiedades curativas por los curanderos modernos. Estas piedras son obtenidas cuando se cazan los lobos marinos en las islas del Perú. Cuando son cazados, frecuentemente expelen estas piedras o las piedras son sacadas después de matar a los lobos marinos.

¿Qué se puede decir acerca de las otras escenas de caza representadas en el arte Mochica? La mayoría enseñan a seres humanos persiguiendo venados. Sin embargo, es importante notar que la gente participando en esta actividad está muy elaboradamente vestida. Sus trajes incluyen pintura facial, ornamentos de orejas, grandes tocados de cabeza muy ornamentados, hermosas túnicas tejidas, collares y brazaletes; ella parece ser ropa un poco extraña para la caza de venados. Si éstas son representaciones fieles de la caza de venado, la caza no podría ser una actividad secular y cotidiana. Parece más probable que estemos observando la caza ceremonial y ritual, posiblemente llevada a cabo por individuos de alto rango en ocasiones cuidadosamente escogidas.

La representación de la caza de zorros y felinos es mucho más rara en el arte Mochica, a pesar de la frecuencia con que se representa al zorro. Los trajes de los cazadores sugieren que la caza del zorro y felinos, como la de los venados, eran eventos rituales. Más aun, el traje utilizado en la caza de venados, zorros y felinos es increíblemente similar al usado por individuos participando en combate. Muchas escenas muestran a los combatientes rodeados por pájaros, plantas y otros objetos antropomorfizados. En otras representaciones, los guerreros mismos toman una forma sobrenatural como guerreros-lechuzas antropomorfizados y frijol-guerreros antropomorfizados. El objetivo del combate mostrado en el arte Moche parece ser la captura de prisioneros, para ser después sacrificados en ocasiones cere-

31. COPA. MOCHE 4
Pictórica, alto relieve. Escena con personaje central alado y guerreros portando ofrendas.
0.14 cms.





moniales. Cabezas, brazos y piernas son sacados de las víctimas y amarradas con sogas para facilitar su transporte. Todo esto sugiere que el combate mostrado en el arte Mochica fue religioso o ceremonial, en vez de una actividad secular.

En casi todas las instancias para las cuales hay suficiente información en las fuentes arqueológicas, históricas o etnográficas para ayudar a interpretar una representación específica, se vuelve más claro que, lo que puede al comienzo parecer ser una escena secular, es de hecho directamente relacionado a las creencias religiosas, al ritual, o al shamanismo practicado por esta gente. En la mayoría de casos, cuanto más complicada es la escena o más elaborado se ve el individuo siendo mostrado, lo más fácil es demostrar que la escena está relacionada a un plano sobrenatural o no-secular. Para representaciones de figuras aisladas, u objetos aislados, la tarea se vuelve mucho más difícil. Figuras humanas sin elaboración que están simplemente sentadas o llevan un objeto en sus manos, o están sentadas con las manos en las rodillas, son muy difíciles de interpretar; asimismo, lo son las representaciones de pájaros o animales aislados. Es nuestra posición, sin embargo, que hasta estas formas simples son símbolos que contuvieron un significado no-secular en la cultura Mochica.

Claramente, los artistas mochicas no representaron el rango total de objetos y actividades en el mundo que los rodeaba. Sin embargo, dejaron prácticamente un retrato que ofrece una oportunidad única para reconstruir esta cultura y aprender no sólo del mundo en que su gente vivía, sino también la manera como ellos recibían ese mundo.

Christopher B Donnan

32. BOTELLA. MOCHE 4
Escena escultórica y pictórica de cacería de focas.
0.28 cms.



Area y fases de la Cultura Moche

En los últimos siglos de la era pre-cristiana vino a su término y final la gran época Chavín por causas que aún nos son oscuras y desconocidas, cesando la vigencia formal de sus patrones estilísticos. Mas el impulso que a su paso dejó esta desaparición fue tan hondamente agónico, como se sabe, que posteriormente de él brotarían sucesivas nuevas culturas, directa o indirectamente sus epigonales.

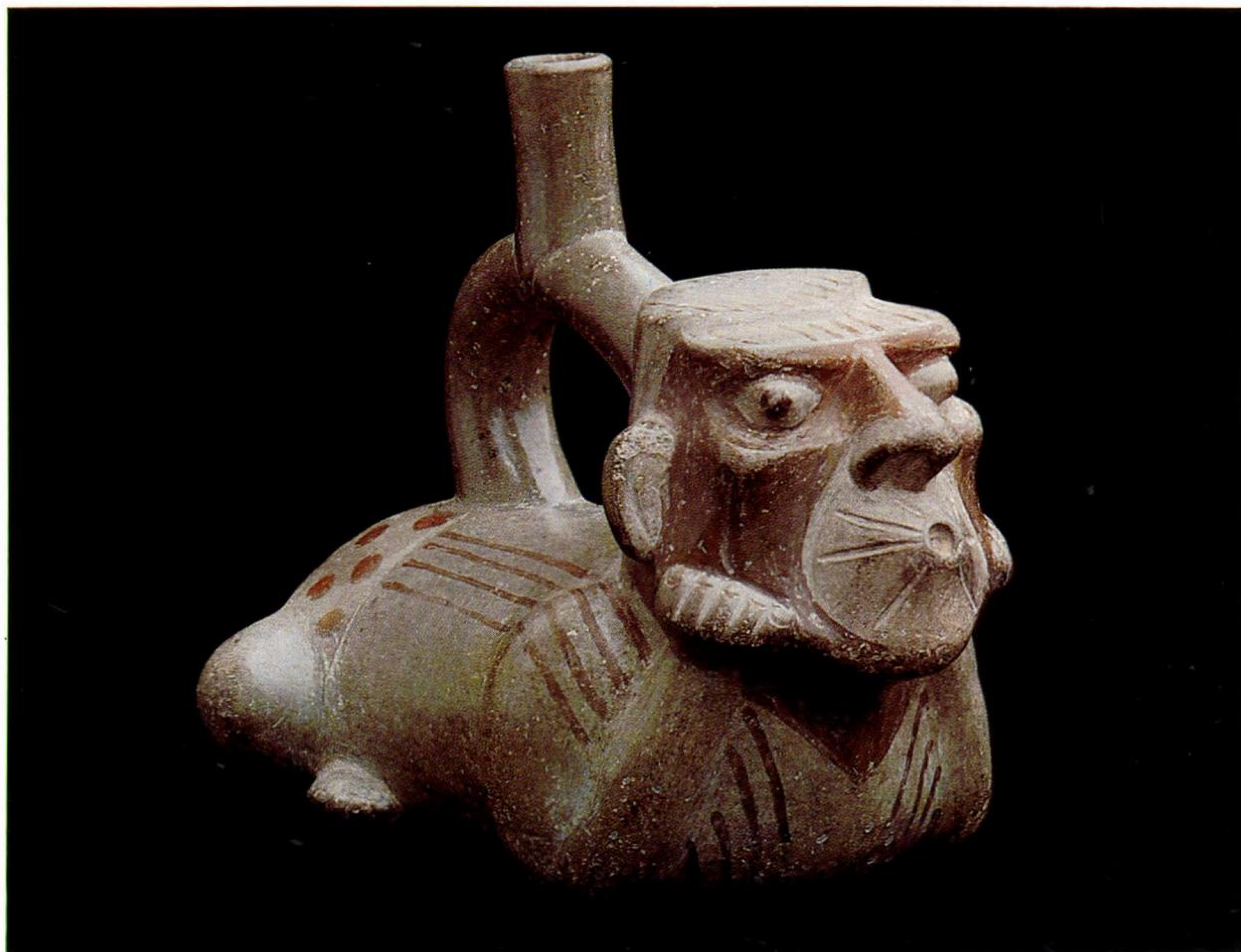
Después del Formativo y con no más de dos a tres centurias de demora, eclosionará en territorio costero un importante fenómeno bipolar: la aparición de la cultura Paracas-Nazca, en la costa central al sur de Lima, y de la cultura Moche, en la costa norteña del actual departamento de La Libertad. Si como parece, la primera es un tanto más antigua que la segunda, esa relativa precedencia cronológica no significa influencias ni difusión alguna. Es, en otras palabras, un brote casi paralelo en latitudes notoriamente distantes, si bien de litoral, cuya fuerza creadora, genial en ambos casos, pertenece a sus propias etnias particulares. La presente Introducción toca a la cultura Moche.

Fue su descubridor hacia 1899 el antropólogo alemán Max Uhle, padre de la arqueología peruana, como es bien conocido, y la presentó posteriormente al mundo científico bajo el cauto y bastante justo nombre de "Proto-Chimú". Esta denominación con el tiempo ha caído en desuso y hacia los años veinte, con el ilustre apoyo de Larco Hoyle y Tello, ha sido sustituida por la de "Mochica", con que hoy se le conoce en las bibliografías generales.

Sin embargo, este último nombre es técnicamente defectuoso y, si hace sesenta años pudo creársele merced al préstamo nominal de la lengua Mochica (ésta sí legítimamente conocida como tal), en la actualidad no procede. La Arqueología exige mucho más para bautizar estilos, secuencias, culturas. La lengua *mochica* se hablaba por los indios lambayecanos a la entrada de los europeos españoles, en tanto que, para suponer que la hablaban los hombres regionales unos mil años antes, no hay prueba de qué echar mano. El préstamo, pues, no es ya útil. Esta cultura de los vasos bícromos es llamada ahora por los especialistas, con toda legitimidad, cultura Moche, atendiendo a la regla profesional de llamar a un fenómeno arqueológico con el nombre del sitio tipo. En este caso siéndolo el de las grandes huacas del Sol y de la Luna, donde trabajara Max Uhle, corresponde el de Moche por ser la denominación de esa área.

33. BOTELLA. MOCHE I
Cabeza del personaje con el rostro fruncido y tatuajes.
0.72 cms.





34. BOTELLA. MOCHE 2
Personaje echado silbando.
0.22 cms.

Los orígenes de la Cultura permanecen oscuras y apenas se barruntan suponiéndosele una dudable herencia Chavín. Tal herencia habría sido administrada y transformada ad-usum por la etnia Moche. Tras el ocaso del dominio ideológico precedente, la nueva sociedad tuvo el aislamiento e independencia suficientes para realizarse comúnmente, y ahí empleó su prodigiosa inventiva.

El área geográfica ha sido siempre asignada a cinco valles sucesivos del litoral norteño: Jequetepeque, Chicama, Moche y Virú, en el actual departamento de La Libertad, y el Santa, en el de Ancash. Sin embargo, después de 1960, con el descubrimiento de la cultura Vicús en el Alto Piura, y otras investigaciones hacia el sur del río Santa, el área ha sido extendida, considerándose en la actualidad unos 600 kilómetros costeros para el ámbito cultural Moche, desde Bayóvar-Vicús hasta las proximidades de Casma, flanqueados de una parte por el Océano Pacífico y de otra por la ceja de la sierra andina.

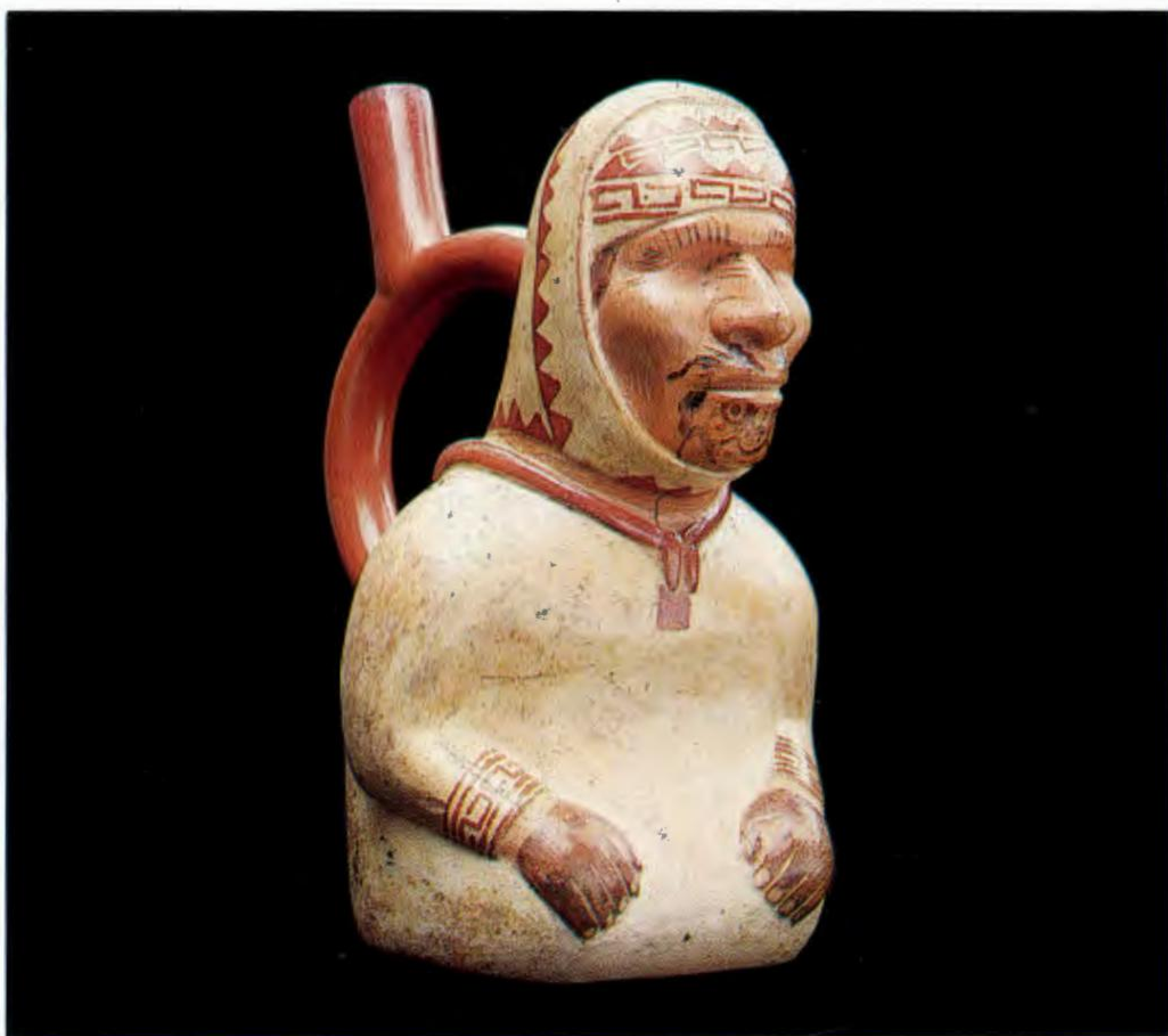
A esta clara fijación espacial corresponde una cronología menos precisa, aunque muy usada: siglos III a VIII D.C. Pero aprovechando fechados aún más tempranos obtenidos por Disseldoff en 1968 en tumbas Vicús, hay que retroceder una o dos centurias para el comienzo de esta Cultura; aceptando el VIII para su cese, motivado por la irrupción cancelatoria de la ideología Wari-Tiahuanaco.

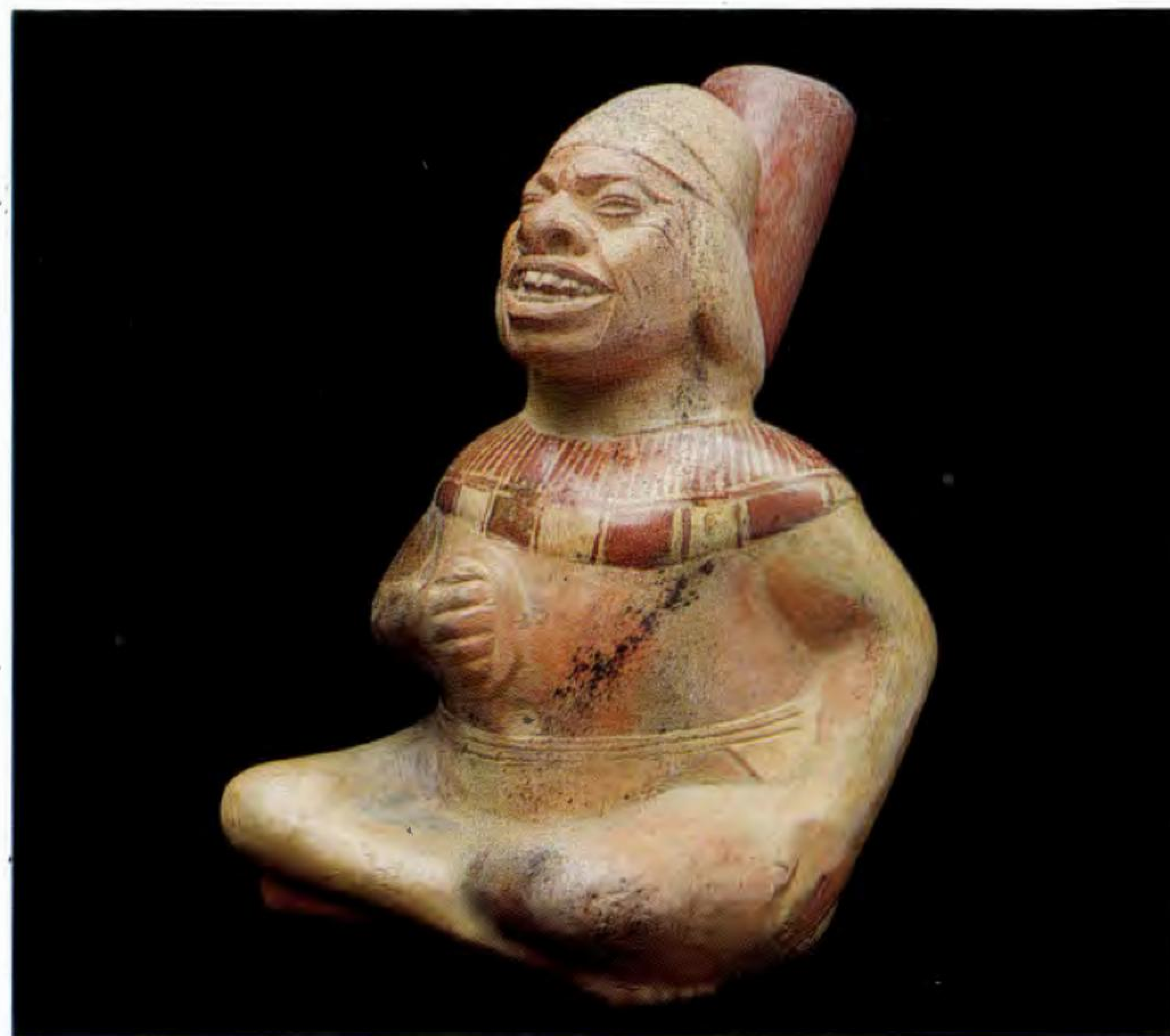
Sensiblemente, pese a contar con un ámbito geográfico tan definido y siendo tantas las manifestaciones culturales que han dejado los hombres Moche, todavía quedan por hacer estudios más profundos. No escasea la bibliografía, pero es sobre todo de información general o escrita para los gustadores de la hermosura de su artesanía. En realidad, muy poco se sabe de los más importantes problemas de su historia social. Sorprende el abandono del tema, la discontinuación, por ya más de medio siglo en el Perú, de los trabajos preliminares de Uhle y de la obra categórica de Larco Hoyle, ilustres desaparecidos. Entre tanto, la apetecida obra artesanal Moche sigue maravillando a quienes la atesoran incesantemente, Museos y coleccionistas de aquí y de allá.

En hipótesis de Pablo Macera se calcula la sociedad Moche al comienzo de su consolidación compuesta de 30 a 75,000 habitantes, cifra que

35. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje con turbante de piel de felino y hongo con incrustaciones perdidas.
0.27 cms.









36. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje que representa a ciego con turbante y atado en la espalda.
0.25 cms.

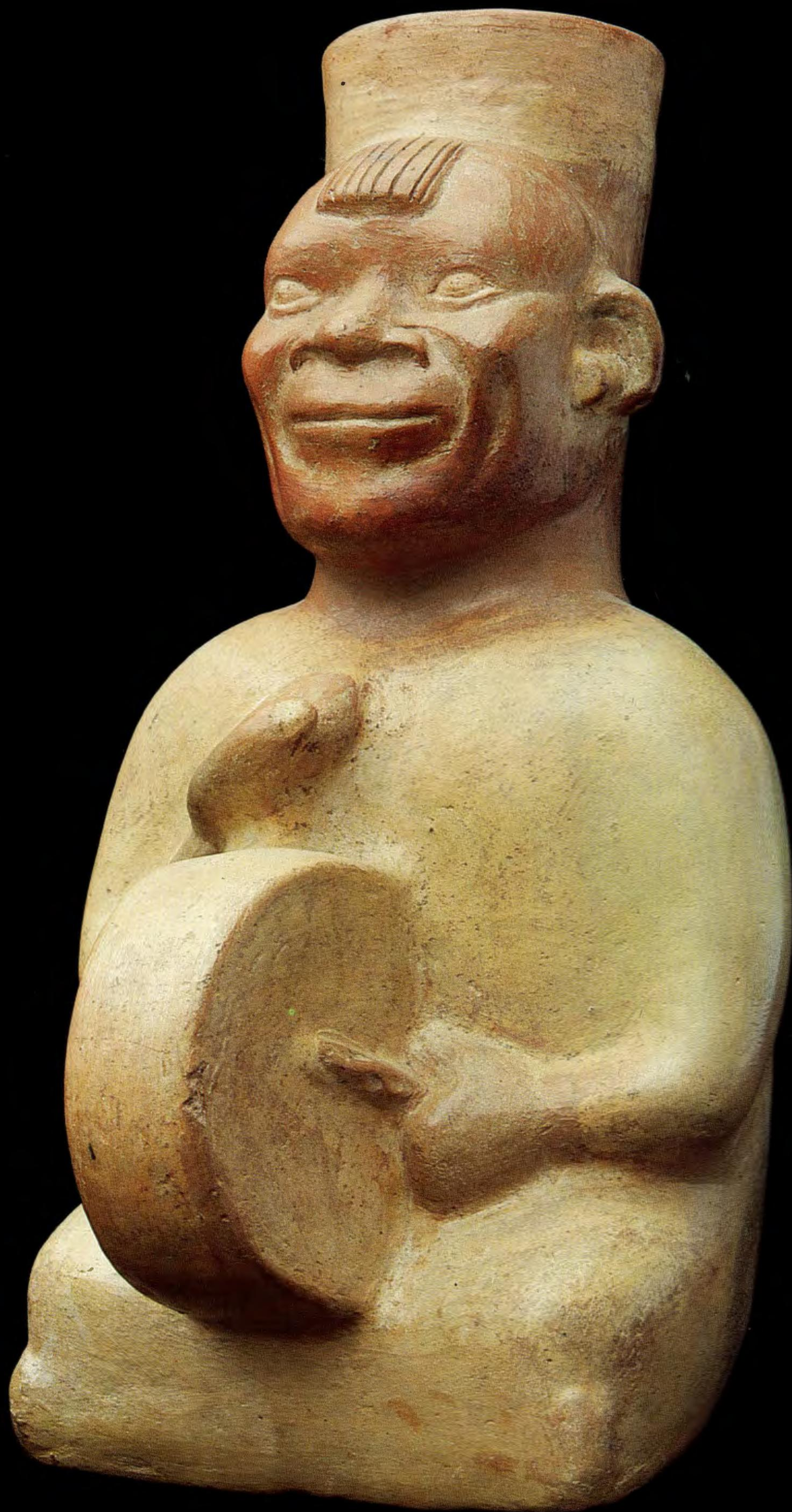
37. BOTELLA. MOCHE 2
Personaje con mutilaciones faciales, aretes y manto.
0.21 cms.

38. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado
0.35 cms.

39. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado sobándose con una esponja.
0.35 cms.



40. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje sentado tocando tinya.
0.45 cms.







continuó creciendo hasta llegar a los 250,000 en vísperas del contacto transformador de la cultura Wari.

La vida económica se basó en la agricultura, preferentemente, con predominio de las siguientes variedades alimenticias: maíz, pallares, camote, maní, yuca, papa, calabaza, lúcuma, pepino, huaba, zapallo, guanábana, etc. Hubo un regular pecuarismo, utilizándose un camélido o llama de cuello corto, que el ceramista ha dejado reproducida bellamente. Por otro lado, la dieta popular del mar norteño, muy variada, y algunas de río, para cuya pesca inventaron curiosos artificios, de los cuales los mejores fueron una extensa lista de anzuelos de metal, y el flotador.

Las clases sociales están bien representadas en la cerámica figurativa, sea escultórica o pintada, y parecen haber sido tres: la aristocracia, el pueblo-gleba y los esclavos, las tres repetidas clases sociales de la prehistoria universal. Integraban la primera, los sacerdotes, los jefes guerreros y quizás los maestros artesanales; en la segunda se distribuía una población de labor y tributo; en tanto que la esclavitud debió haber sido para los castigados y los enemigos vencidos.

La atmósfera de la sociedad Moche es muy diferente a la de sus antepasados Chavín, pues mientras en éstos se nota las señales conductoras de una teocracia, en Moche el espíritu gubernativo es acentuadamente militar. Hombres armados, panoplias, prisioneros atados, escenas de combates, armas contundentes o de tajo, son decoraciones muy frecuentes en la cerámica ceremonial. En la zona conquistada de Vicús se han descubierto verdaderos arsenales de escudos, lanzas y porras de metal, de factura "mochica".

Paralelamente a este impulso castrense se muestra una profunda religiosidad de la que han quedado múltiples rasgos míticos, presididos por un dios antropomorfo que tiene colmillos felínicos, indudable legado Chavín.

El culto fue complicado y oscila de la mística a la crueldad. Las mutilaciones en el rostro, en las extremidades o en el sexo pudieron haberse aplicado a reos castigados, pero curiosamente aparecen también en la alta jerarquía en personajes ricamente vestidos y tocados, al parecer miembros del alto sacerdocio.

41. BOTELLA. MOCHE 2
Anciano sentado con manto, fruto en la mano.
0.18 cms.

42. BOTELLA. MOCHE 4
Figura escultórica con piernas flexionadas.
0.40 cms.

43. BOTELLA. MOCHE 1
Personaje sentado, con tocado en forma de hongo, incrustaciones perdidas.
0.15 cms.





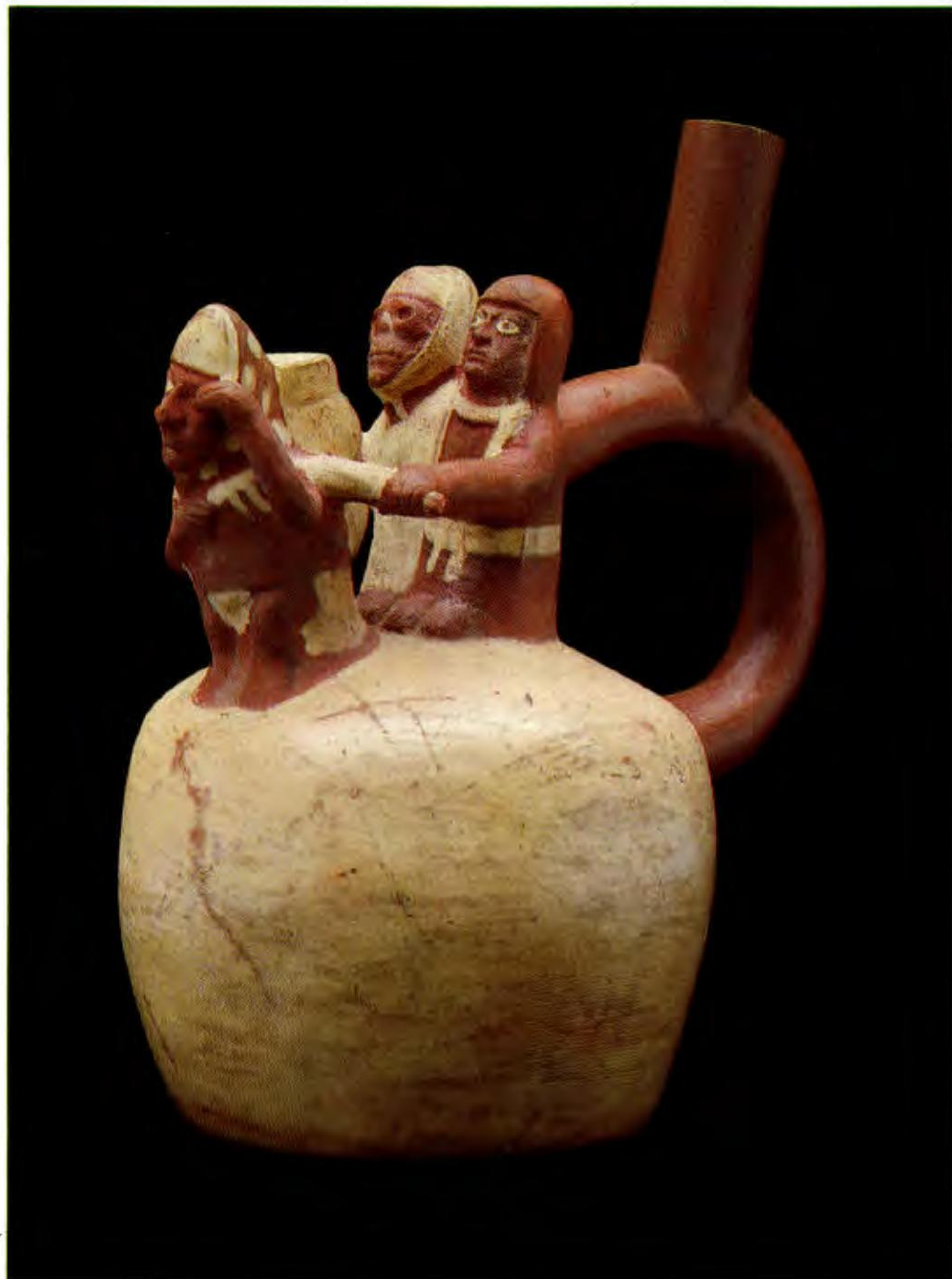
44. PEQUEÑA ESCULTURA.
MOCHE 4.– Prisionero desnudo sobre anda.
0.08 cms.

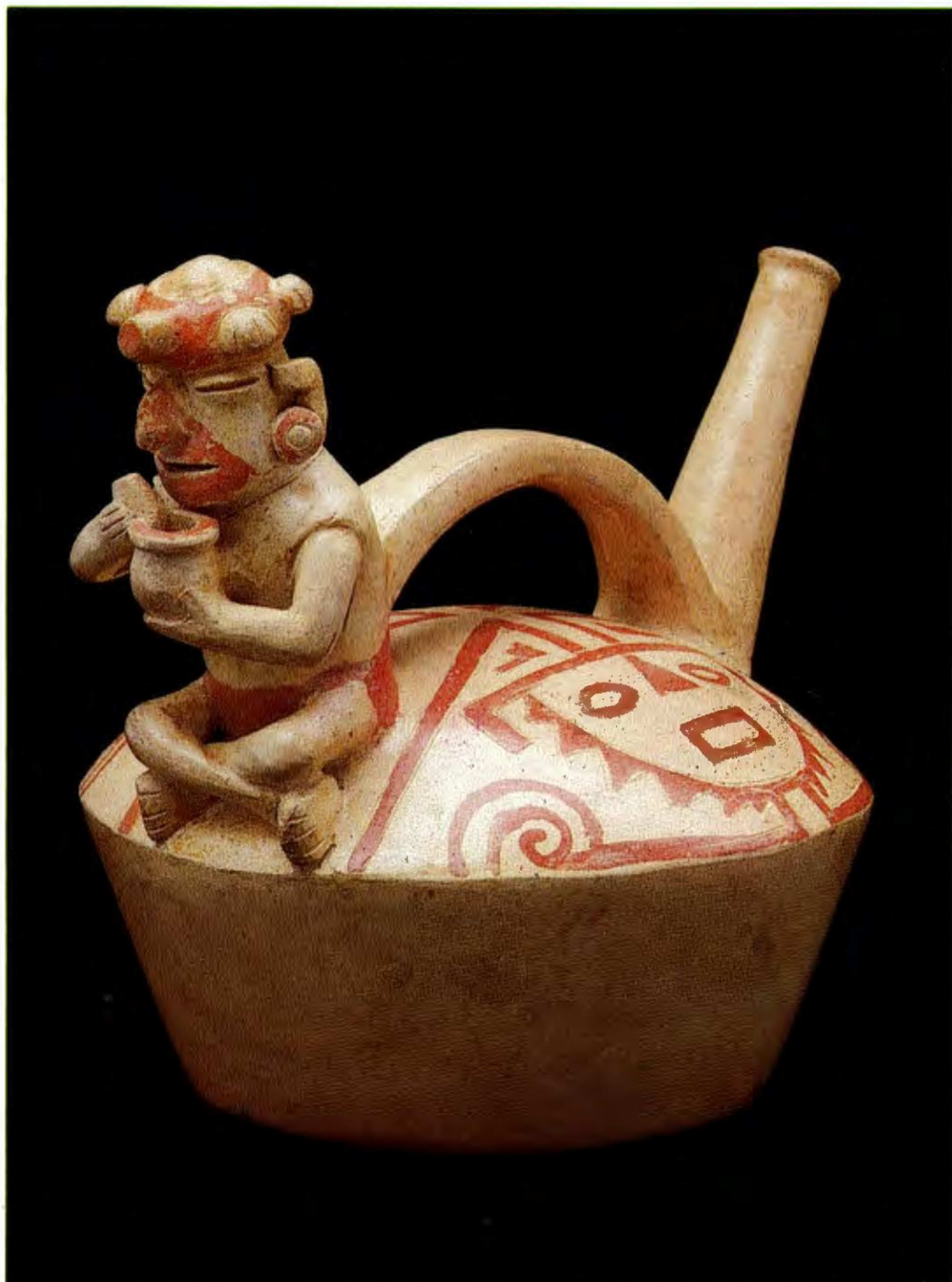
45. BOTELLA. MOCHE 1
Personaje sobre pirámide escalonada.
0.17 cms.

46. BOTELLA. MOCHE 4
Personajes precedidos por cargador.
0.22 cms.

47. BOTELLA. MOCHE 1
Gollete y asa puente Virú. Personaje sobre base decorada con serpientes bicéfalas geometrizadas.
0.24 cms.

48. BOTELLA. MOCHE 1
Gollete y asa puente Virú. Personaje con calero. Mitad superior de la base decorada con cabezas.
0.25 cms.



Existe una regular cantidad de ceramios con representaciones sexuales de coito variado y en ciertos casos aberrantes, falos y vulvas. Algunos han calificado a esta parte de la producción artesanal como pornográfica, deduciendo de ella la decadencia de la sociedad. Mas pensamos que debe tenerse en cuenta otros criterios para el juicio, desde el momento que constituyeron un patrón cultural plenamente aceptado. Fueron piezas hechas con cuidada prolijidad, para integrar los ajuares de los muertos, de donde podríamos colegir que estuvieron dedicadas a invocar o conjurar accidentes de la fecundación.

Para entenderlos mejor, veamos tales objetos como ex-votos mágicos y ritualistas. Hay que poner de lado la presión subconsciente de nuestras ideas judeo-cristianas, y así estudiar los materiales como lo que en verdad son, documentos arqueológicos procedentes de una sociedad desaparecida.

El tema hace ver, una vez más, el impedimento mayor que se tiene en la reconstrucción del pasado prehistórico, que consiste en la pérdida, quizás definitiva, para –no digo descifrar o entender– siquiera percibir los principios ideológicos del pensamiento en las culturas ágrafas. La Arqueología trabaja con restos materiales y, claro está, necesariamente quedan fuera de su alcance las creaciones de puro intelecto, como son los dogmas y credos religiosos, la literatura, la música, los comportamientos en la privacidad, las maneras del protocolo en las ceremonias públicas, el desarrollo oficial en éstas, la poesía, la coreografía, y en lo político, las sucesiones dinásticas y el total de los grandes hechos populares. Extenso inventario de pérdidas definitivas.

Al igual que todas las fases de nuestra prehistoria, el fenómeno tiene que aplicarse a la cultura Moche.

En cambio, puede trabajarse con bastante certeza investigando los alcances de su cultura material, la tecnología y el uso de los recursos naturales. En otras palabras, y siguiendo a Mortimer Wheeler, se puede conocer qué produjo el hombre prehistórico, cómo lo produjo y para qué lo produjo.

En este sentido Moche alcanzó su propio modelo cultural, como se ha dicho, produciendo obras de extrema autenticidad. Aunque en tanto etnia había integrado por siglos la galaxia Chavín, al cesar la vigencia panperuana de ésta, adquiere la seguridad e independencia necesarias para no hundirse en la desintegración general (como ocurría en otras partes del territorio) y por el contrario, se realiza con expresiones por entero nuevas.

De tan brillante fenómeno han quedado suficientes pruebas, que esbozaremos a continuación.

La cerámica Moche es quizá la presea más valiosa de su joyel artesanal. Utilizada en la composición de los ajuares funerarios, fue campo propicio para la inventiva y el genio plástico de sus artistas, quienes a pesar de haber heredado las bases formales de los cántaros y platos, los transformarán hasta alcanzar límites aun entonces desconocidos en la estructura y la decoración de las piezas. Cierto es que de Chavín reciben el asa-estribo, el molde globular de la caja de aire, un gollete labiado y el uso de la pasta negra, pero aun empleándolos, cambiarán tales elementos tradicionales conforme se desenvuelve la formación de su estilo, al cual podríamos diagnos-

49. FIGURA. MOCHE 4
Personaje femenino sentado en estado grávido.
0.17 cms.



ticar a través de las señales características: estilización de los volúmenes formales, aplicación de un bicromado, precocción, y decoración naturalista.

El bicromado emplea los colores blanco y rojo, cuando no crema y guinda, siendo este ligero cambio alterno y por efectos de las arcillas según los valles. Cabe considerar a los dos colores –dado su perenne uso– como portadores de alguna clave mágico-religiosa, pues en la cerámica cultista se repetirán durante los ochocientos años de su existencia cultural. El bicromado parece haber sido una necesidad ritual en las vasijas funerarias.

Hay una infinita cantidad de piezas perpetuamente pintadas en blanco y rojo, así generación tras generación, siglo tras siglo, y sin embargo, esta frecuencia o rutina repetitiva no llevó al arte Moche al fracaso plástico ni al cliché. La fuerza estética nunca se pierde, ni abandona la decoración cierta frescura convencional.

Pensamos que la observación del artesano supo evitar ese vicio, disponiendo sus masas de color en un ordenamiento admirable. Aún hoy, al estudiar o meramente contemplar estas maravillas de barro cocido, no se cae en cansancio visual alguno. La impresión no es monótona porque los campos llenos de color o las líneas gruesas y delgadas se distribuyen en positivo contraste.

Respecto a formas, Moche superó largamente el inventario heredado de Chavín, siendo a mi ver sus logros más cabales, la creación de los grandes platos acampanulados de boca expansiva y los vasos-retrato. Estos últimos son célebres en la historia del arte universal por haber logrado el artesano expresar el retrato sicológico del modelo.

La temática de la cerámica cultista Moche abarca cuanto puede uno imaginarse para expresar la experiencia vital. Dioses, mitos, personajes, el trance de la risa o del dolor, una variada y rica escenografía ceremonial o de hechos de la existencia cotidiana, los accidentes geográficos, la flora, la fauna, una polivalente gama de las relaciones eróticas, la miseria física y la grandeza, el castigo y la muerte, en fin, se registra en ella un archivo –ya se ha dicho muchas veces–formidable del pensamiento y la vida de aquella sociedad.

Esa cerámica es la más completa y socorrida fuente de información sobre los usos y costumbres Moche en sus casi mil años de vivencia. Pasma su abundancia tanto como la maestría de la mano de obra. A Rafael Larco Hoyle se debe un cuadro secuencial de la cultura Moche basado en el exhaustivo estudio tipológico, asociado a numerosos trabajos de campo. Comprende cinco fases y cada fase es una familia de tipos, en sucesión cronológica, del comienzo al final de la cultura.

La primera fase utiliza aún el gollete labiado característica Chavín, pero ahora dentro de progresiva estilización; el tamaño de la pieza es reducido, y la caja, globular o achatada. En la segunda fase, tamaño y gollete se alargan, desapareciendo el aditamento labiado. Las fases tercera y cuarta representan el momento clásico de esta cerámica con las mejores obras del naturalismo estilístico; la administración de los colores rojo y blanco está en el auge de su plenitud; crece el gollete del asa. La quinta fase coincide con el ocaso Moche y deja ver un progresivo abandono en el afán perfec-

50. VASO. MOCHE 4
Guerrero de pie con atuendo muy ornamentado y grandes orejeras.
0.33 cms.





cionista; prolifera el uso del molde, deteriorándose el decorado escultórico tridimensional, ya en vías de suprimirse, para dejar paso a las pictografías a pincel grueso o delgado.

Con las pictografías, lo escenográfico continuará dando información al investigador y algún encanto visual al esteta que ama lo *naif*; pero es un evidente contraste con la tridimensionalidad de los vasos escultóricos.

Tal descuido o desamarre en las formas pintadas dio pie, años atrás, para que algunos escritores lo tomaran como señal de la decadencia del arte Moche. El juicio es incompleto y más bien propio del diletante occidental. Debe replanteársele con criterio arqueológico, pues es la única llave para entrar en el estudio de los restos del pasado. Los vasos decorados con pintura lineal no fueron hechos para ser meros adornos de vivienda, ni contener líquidos ni flores. Debe recordarse una vez más que son objetos mágicos de ajuares para muertos. Semejante excepcionalidad debió haber tenido alguna relación con sus figuras en rojo y blanco, no importa la destreza del pintor, y si carecen de perspectiva o proporcionalidad adecuadas a *nuestro* gusto, quizás no se deba a un desbarajuste de la cultura Moche sino, más bien, a un cambio ritual, quizás el abandono de la receta escultórica en beneficio de los patrones que empezaban a llegar del sur procedentes del pensamiento Wari-Tiahuanaco, cuya implantación total estaba próxima.

El horno usado para estas magníficas obras del arte prehistórico peruano es otro invento del genio Moche. La época Chavín tan sólo usó el horno abierto y por ello no fue posible lograr el color rojo vivo ni la aplicación antes de la quema. Los Moche crearon el horno cerrado capaz de alcanzar muy altas temperaturas, y así descubrieron la pasta roja, el mejor *slip* y la consolidación del color.

Otro campo notable para la inquieta capacidad inventiva de Moche fue la metalurgia. Conocieron el oro de lavadero y lo utlilizaron al comienzo con la técnica Chavín de martillado, pero luego mejoran el procedimiento mediante la fundición, el abandono del modo *champlevé* para decorar las joyas, y el uso del bruñido.

En nuestros museos no hay suficiente orfebrería Moche, ni en las colecciones a la vista, y lo mejor de ellas son orejeras, canutos, cuentecillas para collar. En la colección John Wise, de Nueva York puede verse —entre otras maravillas peruanas— unas cabecitas de oro anaranjado con el conocido tocado semicircular, exquisitamente pulidas y de trazo muy cuidado. Son sin duda cuentas de algún magnífico collar, y según se sabe proceden del valle de Virú.

Por primera vez en la prehistoria peruana aparece en este tiempo el abundante uso de la plata y del cobre. Hay objetos primorosos de aquel metal y mazas antropomorfas del segundo, incluyendo impostaciones de concha de perla y turquesa. Las técnicas del tratamiento metalístico son bastante mediocres, pues la plata es quebradiza y el cobre aún no se sabe cómo templarlo. Sin embargo, el afán perfeccionista de sus descubridores se manifiesta en las formas de los objetos y su adorno.

Hay también algunos raros objetos hechos en plomo, de forma laminada o de miniaturas en sólido, así como cuentas grandes para uso desconocido.

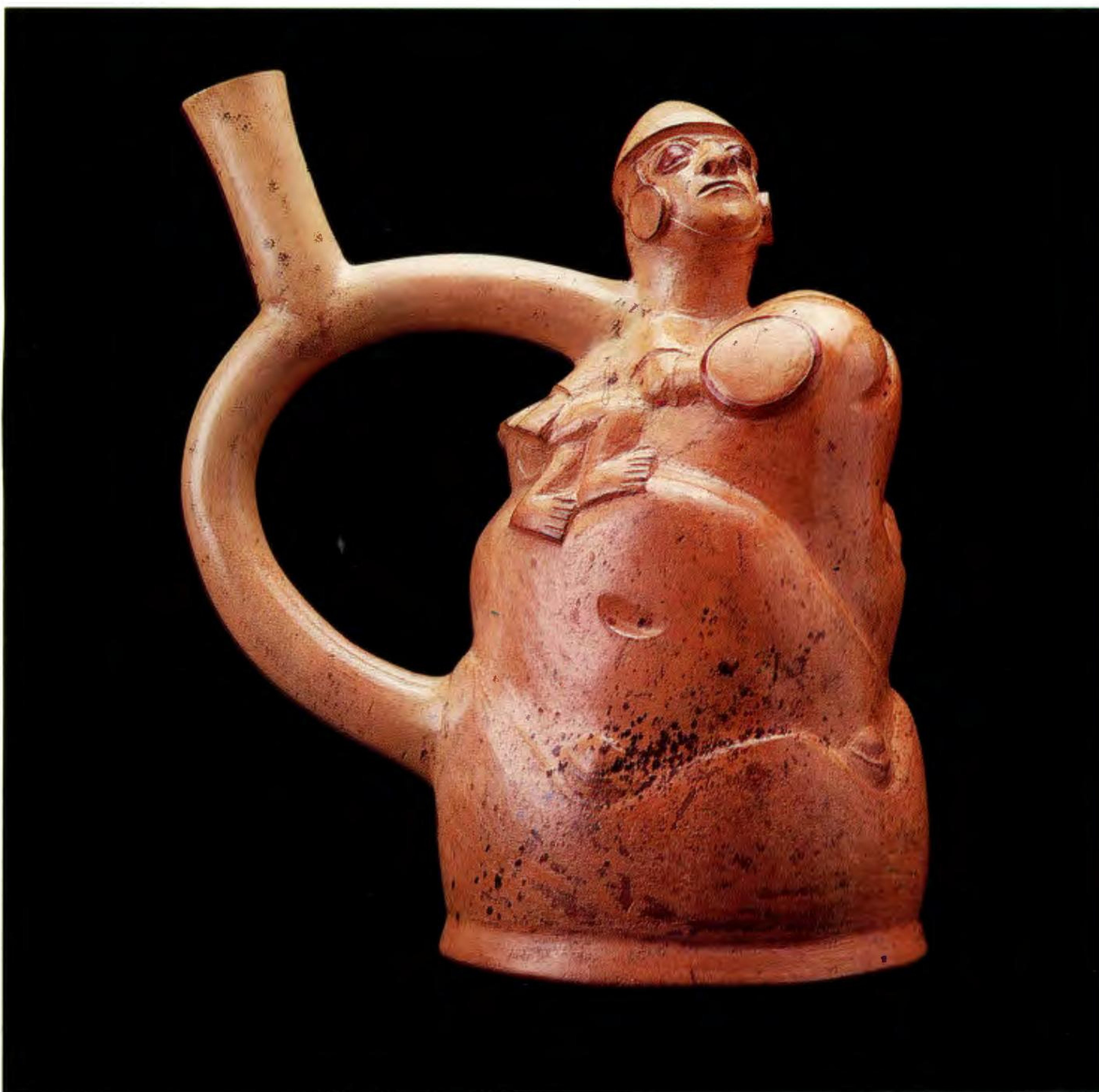
51. BOTELLA. MOCHE 3
Escultórica y en alto relieve. Guerreros combatiendo.
0.27 cms.

52. BOTELLA. MOCHE 3
Guerrero sentado con mazo y escudo en actitud vigilante.
0.27 cms.



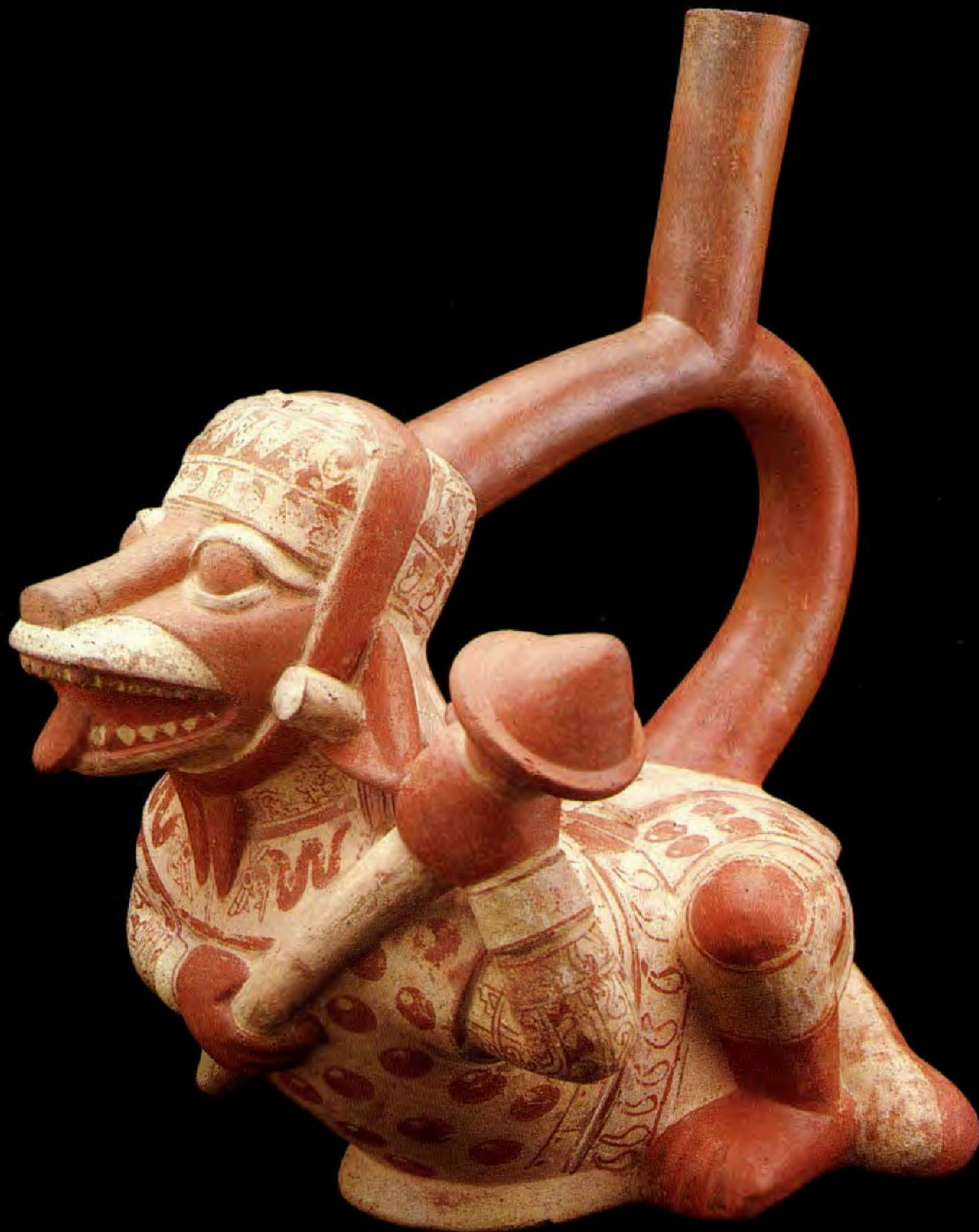



53. BOTELLA. MOCHE 4
Ai-Apec circundado por cerros con caracoles.
0.24 cms.



54. BOTELLA. MOCHE 3
Guerrero vigía agazapado sobre cerro.
0.19 cms.

55. BOTELLA. MOCHE 4
Guerrero con máscara de zorro en posición reptante.
0.19 cms.



Hace años pudimos ver en una colección particular un conjunto de pequeñas cuentas o chaquiras con característico brillo metálico, hechas de una variedad de fierro nativo. Tenían sus bordes circulares externos bastante irregulares, y según se dijo, procedían del valle de Santa, donde un huaquero las había sacado de una tumba con cerámica Moche IV.

En la textilería hubo, asimismo, mejoras tecnológicas, superándose el sencillo telar con el cual el tejedor Chavín no pasó de hacer tejido llano, cuando más de doble urdimbre y trama, decorando las telas con dibujos estilísticos a brochilla o pincel; alcanzándose ahora otros tipos como la gasa y el tapiz y utilizando hasta cinco bobinas en la decoración por medio de hilos teñidos. El material textilario Moche es sumamente escaso aunque significativo. Se necesita hacer el inventario descriptivo de sus existencias en las colecciones peruanas para estimular con ese padrón documental el interés de los jóvenes arqueólogos, considerando que el tema es de enorme trascendencia y sus implicancias tienen que ver con el empleo del algodón y de la lana en la costa.

También brillaron con luces propias en las artes menores, hasta donde llega la insuperable calidad de su perfeccionismo. Los artífices trabajaron la madera con tallas y embutidos de nácar o piedras finas. En hueso hubo estupendas miniaturas con bajorrelieves de símbolos mágicos. Igual maestría en el mosaico, el tallado en conchas de mar, la diestrísima cestería. Dominaron (¿con qué herramientas?) la lapidaria, fabricando en infinita variedad, tamaños y formas, cuentas y dijes para collar, *appliques* de vestuarios suntuosos, pulseras y ajorcas, cuyas asombrosas labraduras en diámetros y perforaciones microscópicas sin verlas no se pueden creer. Esta rama del arte paleoperuano es de lo mejor en su género, a nivel americano.

La arquitectura Moche no carece de cierta monumentalidad y trazo novedoso para su tiempo. En los edificios religiosos utilizaron el sistema de terrazas superpuestas con alto muro, en cuyos recintos recibían sepultura los personajes egregios. El resto más interesante de ella está en el valle de Moche con las huacas del Sol y de la Luna, inmediatas al río de ese nombre. La primera consta de cinco plataformas sucesivas cuya base tiene un área total de 288 por 136 metros y de altura 18 metros, si bien consta que originalmente parece haber subido hasta los 48 metros. Se ha hecho el cálculo para su construcción, deduciéndose el empleo de 143 millones de adobes rectangulares, en cuya hilada puede advertirse cada cierto trecho unas señales convencionales (aspa, cruz, círculo, etc.) que parecerían representar las tareas cumplidas por cuadrillas de obreros albañiles.

Algunos de estos templos-cenotafios tienen una rampa central que abarca verticalmente las plataformas hasta su base. En varios casos se han hallado pinturas al temple sobre los muros principales de las grandes huacas, a manera de frescos donde campean escenas mitológicas o simbolistas llenas de color.

No ha sobrevivido resto notorio de palacios o de casas de habitación sino en la cerámica escultórica, y lo que en ella se ve son construcciones sencillas, de poco muro y bajo abrigo, con techo angular, de vez en cuando luciendo ornamentaciones de grecas o dibujos naturalistas en los dinteles. El soporte pivotal en las casas populares estaba hecho de horcones y

56. BOTELLA. MOCHE 4
Guerrero sentado con dos escudos y atuendo. Incrustación de concha de perla.
0.25 cms.





57. BOTELLA. MOCHE 2
Anciano sentado en actitud de meditación, las piernas cruzadas.
0.20 cms.



58. BOTELLA. MOCHE 1
Personaje sentado en actitud arrogante.
0.17 cms.

59. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje de pie con uncu y collar de cuentas alargadas y pallares.
0.37 cms.



vigas de algarrobo con paredes de quincha, en tanto que para las residencias especiales se usaba el adobe y la terraza, con historiadas decoraciones mitológicas.

Algunos autores ven en el diferenciado uso entre el adobe y la quincha una señal de discriminación clasista, pero según los casos cabe pensar en que dependía del acentuado clima costeño.

La modalidad de arquitectura funeraria comprendió tumbas rectangulares, con paredes de adobe y techos de caña brava. En cuanto al sistema de comunicación regional se construyeron caminos longitudinales y otros más cortos, de penetración. Alguna vez hubo que terraplenar la sinuosidad de colinas y cerros para hacer un camino extenso, como puede verse en la célebre "muralla" de Santa.

La irrigación para los sembríos utilizó acequias y canales y creemos que, por primera vez, el servicio de redes acuíferas de superficie, demostrando una inteligente economía del agua para su mejor aprovechamiento. El canal más grande parece haber sido el de La Cumbre, entre los valles de Chimo y Chicama, con una extensión de 113 kilómetros, del cual partían acequias, contraacequias y pozas derivadas.

Asimismo, en la zona de Ascope, en aquel valle, quedan los restos de un acueducto de kilómetro y medio de extensión y 15 metros de alto, para cuya obra se calcula han empleado sus constructores 785,000 m^3 de material.

Es difícil la investigación sobre el sistema Moche de pesas y medidas. Carecemos de bibliografía suficiente sobre modos de pesar y es fácil confundir los restos documentales, porque su aparente oficiosidad no indica si pertenecen a aquella cultura o a las posteriores del Horizonte Medio y Chimú. Larco creyó haber hallado la unidad de medidas de longitud, correspondiente a 0.98 de nuestro metro lineal, verificándolo con numerosas mediciones *in-situ.* Una de las muestras más notorias de su trabajo fue la Huaca del Rosario, en el valle de Chicama, cuya superficie es de 98 por 98 metros.

Sobre la lengua Moche no hay prueba alguna. La paleolingüistica es materia grave, a tratar con la mayor prudencia y cautela perenne. Nos parece, en el caso que comentamos, inutilizable por ahora siquiera la toponimia regional, porque bien pudiera haber sido establecida durante alguna de las dos fuertes mareas culturales de los siglos siguientes: Wari-Tiahuanaco o Chimú, ambas densas en tiempo y diferentes en sus modos de hablar, a la vez que demográficamente superiores a la sociedad Moche.

No se ha tenido la suerte de descubrir alguna Gramática o Lexikon que le concierna, ni sería posible, pues las que han quedado de la época virreinal son conocidas y se referían a las formas lingüísticas o dialectales entonces en vigencia entre los indios.

Cuando entraron los españoles al Perú (1532) hallaron entre Motupe y cabeceras del valle de Chicama una lengua que los propios naturales llamaban *Mochica,* esto es, vigente en el siglo XVI. Con precipitación de buena fe, algunos estudiosos peruanos de nuestro tiempo dieron por cierto

60. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje con gran turbante tocando quena, sentado sobre base escalonada.
0.25 cms.



que tal lengua *Mochica* había sido hablada por las gentes que hacían la cerámica bicromada en los siglos II a VIII, y sin mayor apoyo la llamaron mochica y a su cultura, mochica.

Esta inadvertida festinación pegó con éxito y hoy seguimos repitiéndola. Tampoco se le podría atribuir la llamada lengua Yunga, vigente en el área de Lambayeque durante todo el Virreinato, sobre la cual ha quedado la famosa Gramática del Cura de Roque, Lcdo. D. Hernando de la Carrera (1644).

Por tanto, hasta mejores fuentes o hallazgos de archivos, no aseguramos que los "mochicas" hablaron la lengua mochica.

El inagotable poder creador de esta raza se manifiesta, sobre todo, en la ideología religiosa que profesa, de la que apenas y muy lejanamente podemos columbrar un levísimo conocimiento, más si admiramos la transformación –no sabemos si conceptual– del heredado dios Chavín antropofelinizado. Los teólogos Moche ponen en desuso la sobrecogedora y compleja serie de símbolos mágico-religiosos que heredan y la trasmutan, enfatizando el antropomorfismo.

Desaparece así el diabolismo de la iconografía, el *tremendum* y el hieratismo sobrehumano, adorados en el Horizonte Temprano, y al dios principal de colmillos felínicos se le dotará ahora de una presencia casi humana, inspiradora de grandeza mas ya no de pavor.

Todas las imágenes mitológicas Moche se dan con formas naturales, son "legibles" sin imponernos el compromiso de que también sean "inteligibles".

Esto permite identificar uno que otro principio conceptual. Parece que su credo admitía la dualidad del Supremo Bien y del Mal. Hemos visto representaciones pintadas a nivel Moche IV, describiendo al dios antropofelinizado en lucha abierta con una gran serpiente que también usa colmillos de felino, a la que tiene cogida del cuello y con la otra mano pretende herirla con un cuchillo de hoja semicircular, en tanto que el monstruo se agita contra su captor. Esta interesante decoración podría indicar el combate entre las dos grandes fuerzas sobrehumanas.

Se ha divulgado extensamente para esta sociedad Moche un culto lunar principal. Hemos buscado, en el inagotable archivo ceramográfico de las colecciones y la bibliografía, alguna señal que lo certifique y, si exceptuamos un sólo dibujo, muy conocido, de plato Moche V, en que aparece un animal mítico con un tocado de triángulos escalonados y sobre esto una figura parecida a la Luna en cuarto menguante o creciente, no hay nada categórico. Aun si tal dibujo pudiese concernir a la Luna, que no parece serlo, sería superficial tomar una muestra para inspirar un concepto arqueológico. No es estadística utilizable.

El origen de esta asignación lunar se debe a un mal manejo de lectura de Crónicas. Fray Antonio de la Calancha escribió su *Crónica Moralizadora de la Orden de San Agustín* en el primer tercio del siglo XVII, y en ella cuenta cómo, estando de conventual en el pueblo de Guadalupe, recogió de los indios aledaños la noticia, por cierto muy valiosa, de que antes de los españoles, se adoraba a la Luna, a la que llamaban *Sí*. Ni cortos ni

61. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje con copa, cabeza esculturada y cuerpo esférico pintado.
0.30 cms.

62. BOTELLA. MOCHE 4
Prisionero desnudo con miembros superiores e inferiores cruzados, soga al cuello.
0.45 cms.

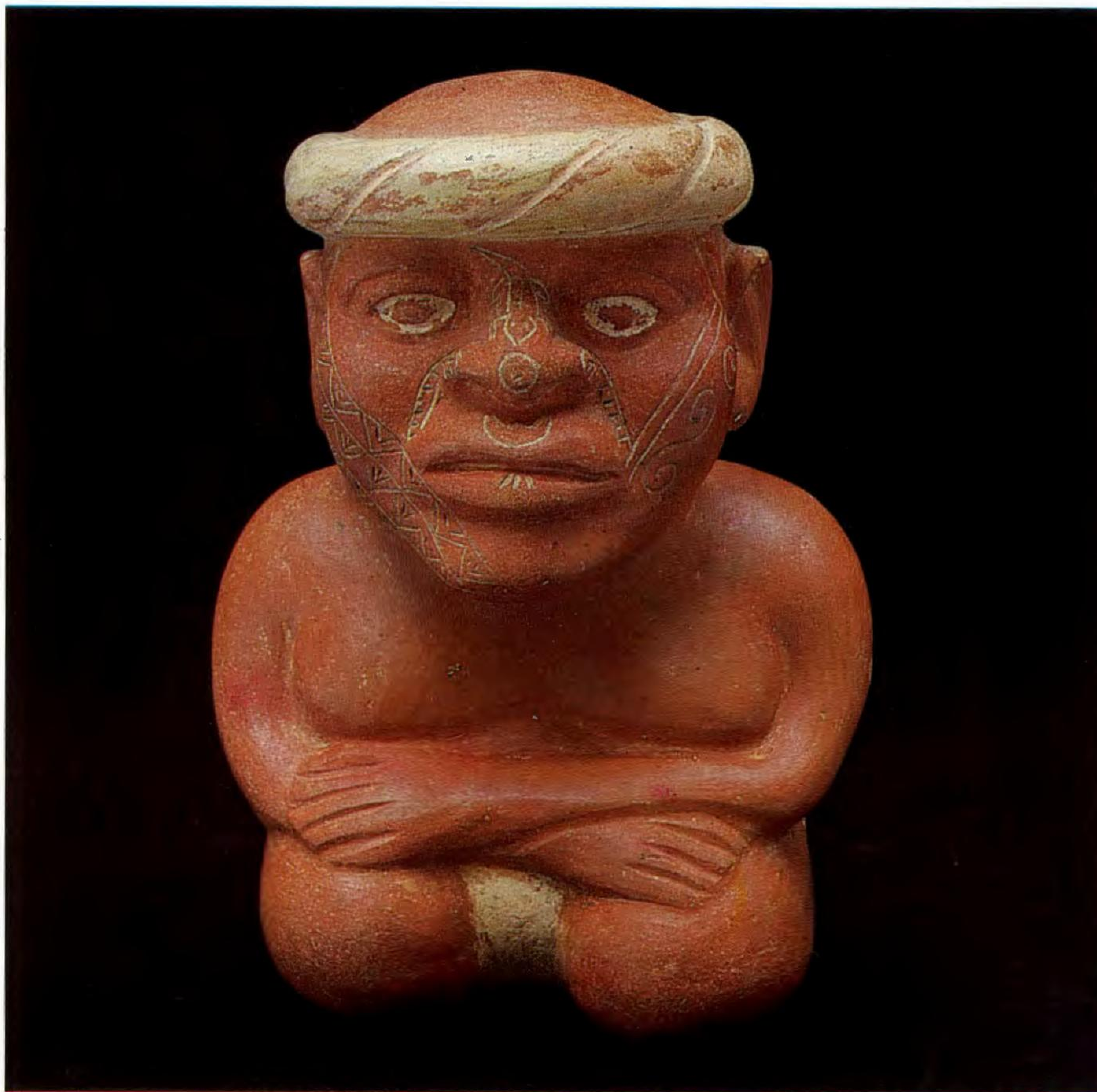
63. VASO. MOCHE 4
Pieza escultórica representando brazo con tumi.
0.32 cms.







64. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje con rica vestimenta y gran atuendo sobre base pintada con guerreros y prisioneros.
0.24 cms.



65. BOTELLA. MOCHE 2
Enano arrodillado con la cara tatuada.
0.17 cms.

66. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje sosteniendo un remo sobre animal sobrenatural en forma de canoa.
0.27 cms.





67. TROMPETA. MOCHE 4
Decoración de guerreros en alto relieve.
0.61 cms.

68. PITO. MOCHE 4
Personaje portando estandarte en alto relieve.
0.12 cms.

69. ESCULTURA. MOCHE 4
Gran personaje sentado con sobria vestimenta y orejeras, en actitud oferente.
0.42 cms.





perezosos algunos escritores vieron en tan débil muestra el uso de la religión lunar para la cultura Moche, y de esta manera se difundió en toda la bibliografía posterior.

No cabe duda que el término *Sí* pertenece a la lengua Yunga que gramatizó el Pe. de la Carrera en 1644. Y el culto lunar de ayllus instalados en el valle de Jequetepeque hubo de ser cierto, pues por entonces lo recordaban sus descendientes. Lo que faltaría probar es si dicha lengua fue hablada por la gente Moche, y si en dicho valle nada cambió desde la extinción de esa cultura, pasando por las dos revoluciones ideológicas Wari-Tiahuanaco y Chimú y permaneciendo tan arcaicamente pura a la llegada de los conquistadores quechuas, que se quedaron ahí algo más de sesenta años. Otra hipótesis de trabajo aún sin definir es la tocante a un posible sistema de escritura para la cultura Moche con el empleo de pallares pintados convencionalmente por medio de puntos, rayas, círculos. Su autor fue Rafael Larco Hoyle, a quien hemos citado con admiración. El observó en platos y ceramios pictográficos escenas representando corredores de campo portando bolsitas con pallares pintados, los que, al ser entregados a su aparente destinatario, eran manejados con unos pequeños artefactos de carrizos para, quizás, su interpretación.

Es frecuente la reproducción de pallares en la cerámica cultista, con grecas y dibujos míticos pintados en sus cuerpos, y también se les presenta con rasgos antropomorfizados, lo que está indicando la importancia del grano en la vida económica y alimentaria de la comunidad. Mas la teoría ha tenido opositores y su debate sigue abierto. Una tercera posición fue esbozada por Emilia Romero sobre que los pallares "mochicas" con símbolos pintados se manipulaban como meros juegos rituales, actitud lúdica no rara en otras culturas prehistóricas.

70. BOTELLA. MOCHE 2
Prisionero decapitado por personaje sobrenatural.
0.11 cms.

71. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado con gran máscara zoomorfa.
0.23 cms.





71 A. BOTELLA. MOCHE 4
Representación de mono en actitud de comer.
0.35 cms.



71 B. BOTELLA. MOCHE 4
Prisionero en actitud suplicante presionado por felino.
0.20 cms.

72. VASO. MOCHE 4
Máscara representando un zorro con turbante.
0.19 cms.



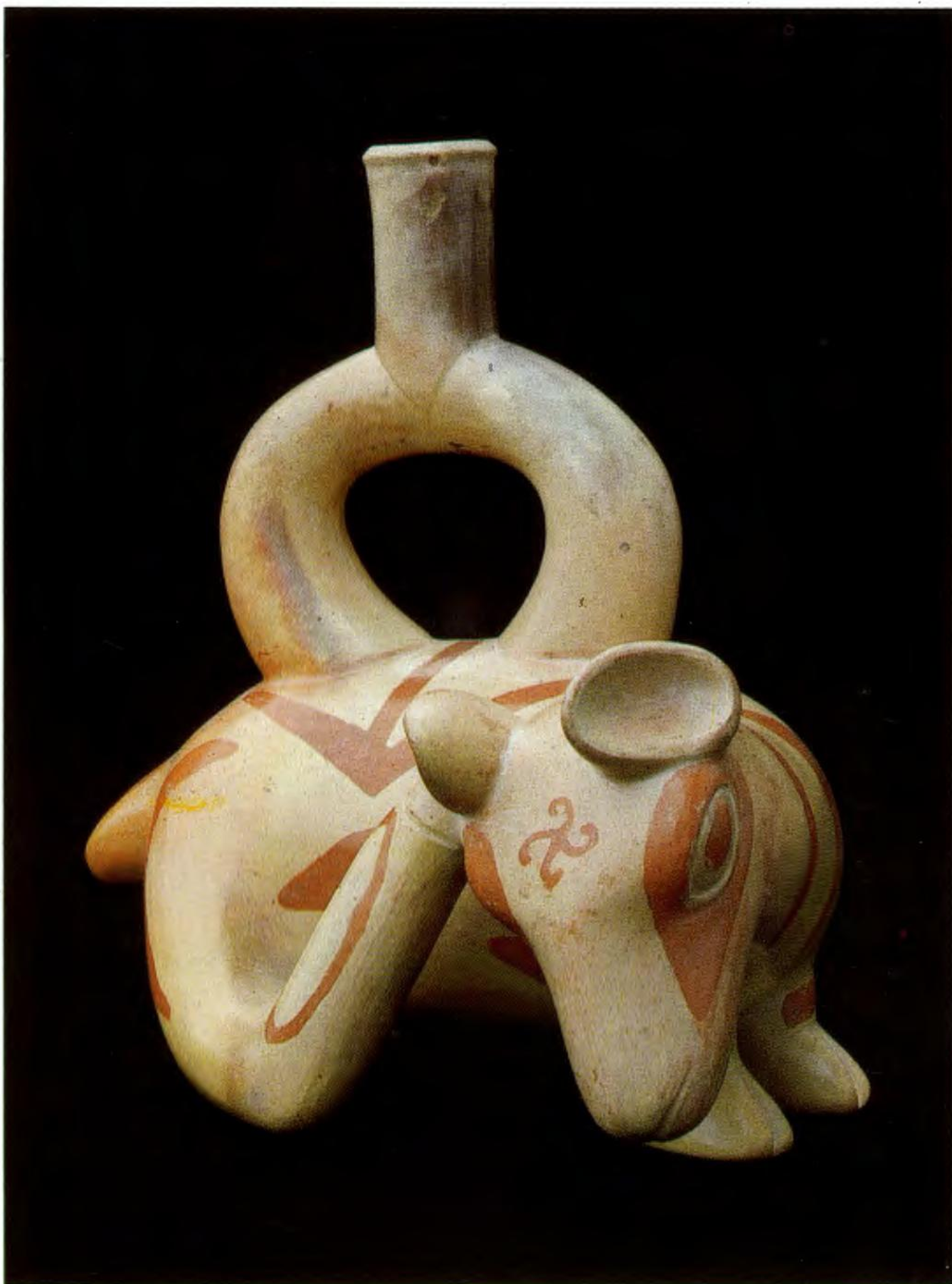


73. BOTELLA. MOCHE 3
Venado con cría.
0.20 cms.

74. BOTELLA. MOCHE 2
Llamas en actitud de juego.
0.19 cms.

75. BOTELLA. MOCHE 2
Llamas jugando.
0.23 cms.









76. BOTELLA. MOCHE 2
Llama rascándose.
0.18 cms.

77. BOTELLA. MOCHE 1
Venado de gran cornamenta reclinado.
0.18 cms.

78. BOTELLA. MOCHE 1
León marino.
0.18 cms.

79. BOTELLA. MOCHE 4
Zorro con fruto entre las patas delanteras.
0.23 cms.





80. BOTELLA MOCHE 4
Zorro sentado.
0.19 cms.



81. BOTELLA MOCHE 4
Ciervo echado.
0.22 cms.

82. BOTELLA. MOCHE 1
Felino en actitud de descanso.
0.18 cms.





83. BOTELLA. MOCHE 3
Llama cargando odre.
0.25 cms.



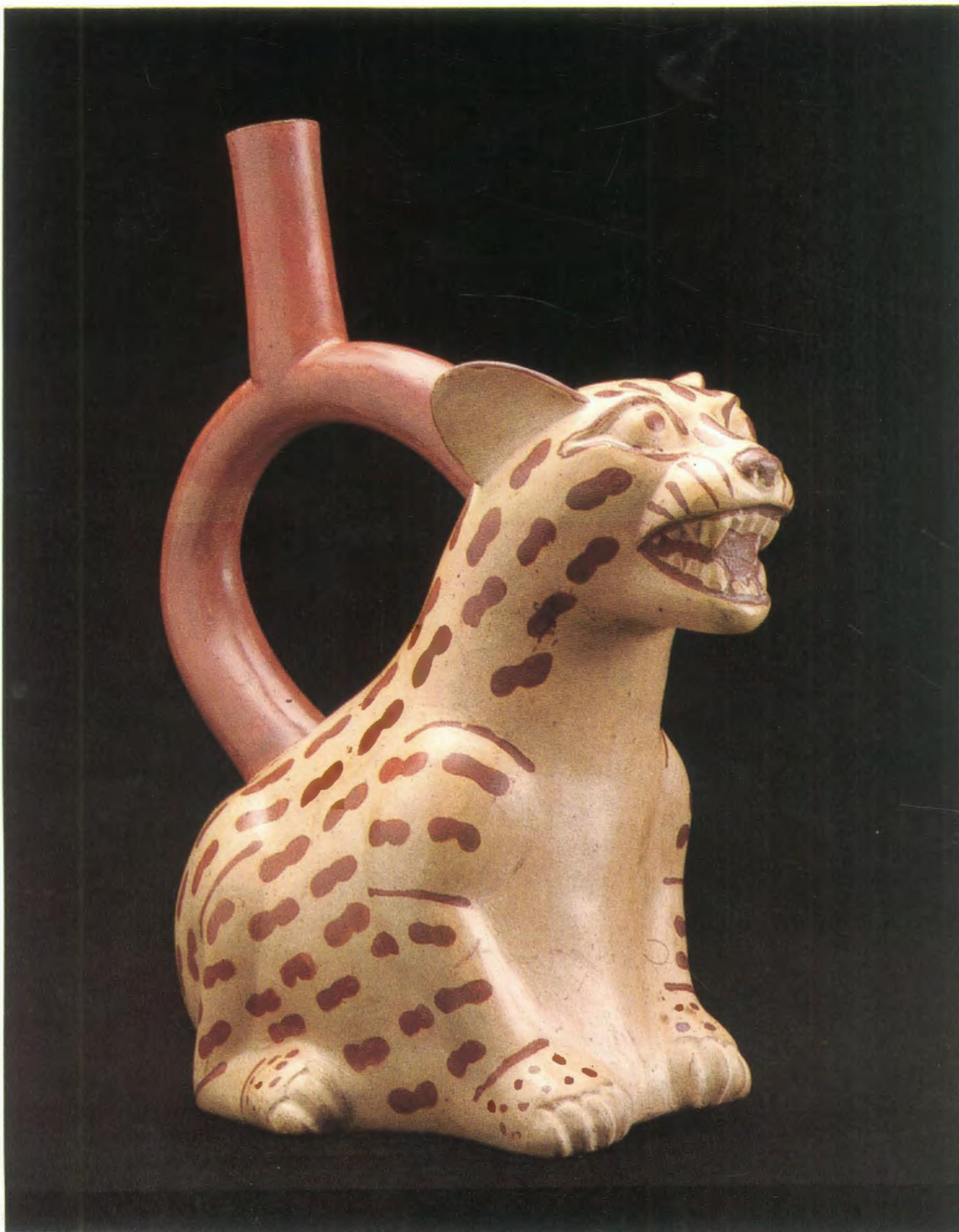
84. BOTELLA. MOCHE 1
Llama parada y con carga, cabeza volteada.
0.19 cms.



85. BOTELLA. MOCHE 4
Felino sentado.
0.20 cms.

86. ESCULTURA. MOCHE 4
Zorro de pie.
0.47 cms.





87. BOTELLA. MOCHE 4
Felino sentado.
0.27 cms.

88. BOTELLA. MOCHE 1
Felino sobre serpiente, tratando de dominarla.
0.18 cms.





89. BOTELLA. MOCHE 4
Gaviota.
0.25 cms.

90. BOTELLA. MOCHE 1
Halcón.
0.18 cms.

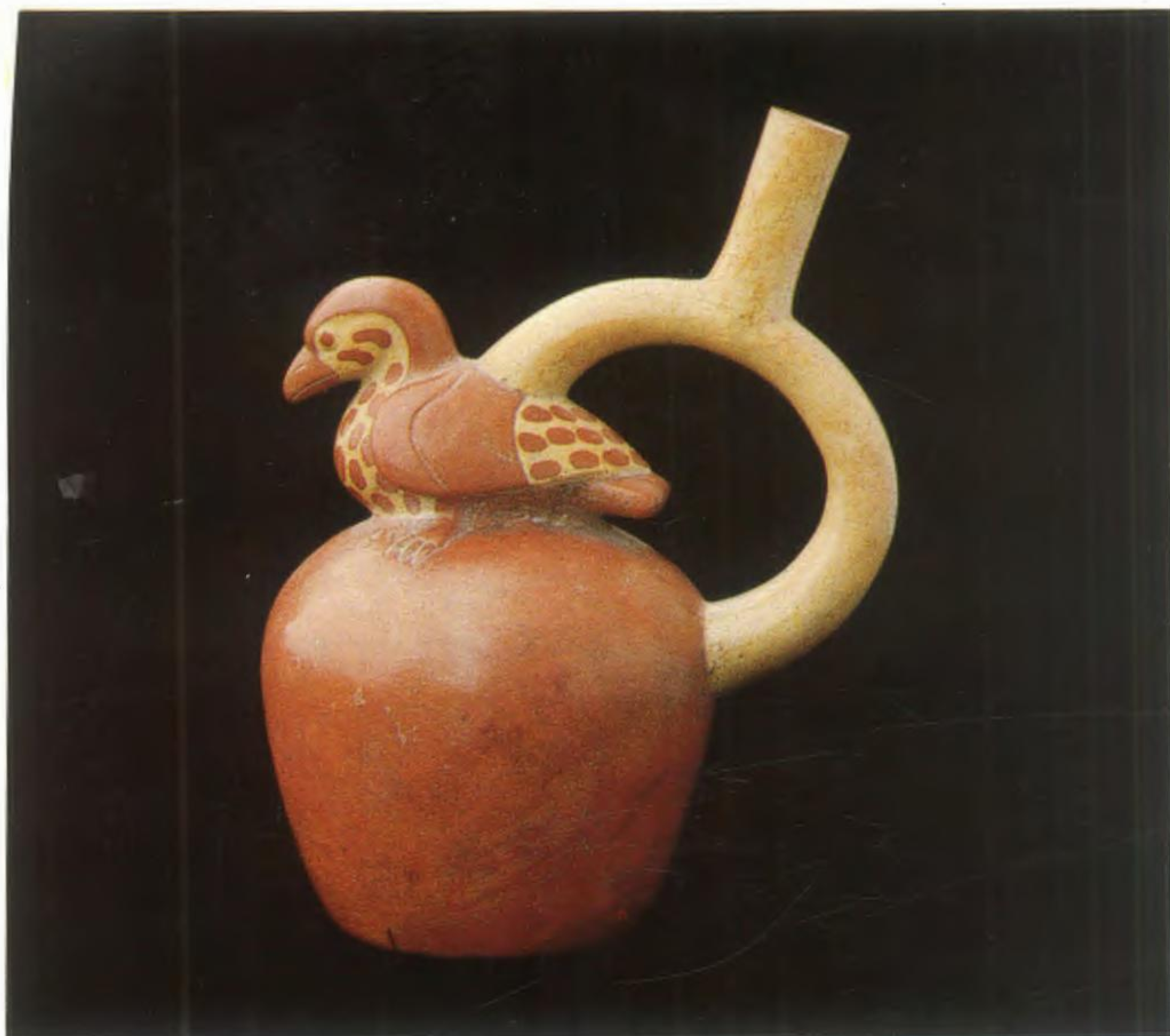




91. BOTELLA. MOCHE 4
Tucán.
0.22 cms.

92. BOTELLA. MOCHE 4
Gaviota. Notable pieza escultórica estilizada.
0.32 cms.





93. BOTELLA. MOCHE 4
Pato silvestre sobre base.
0.23 cms.



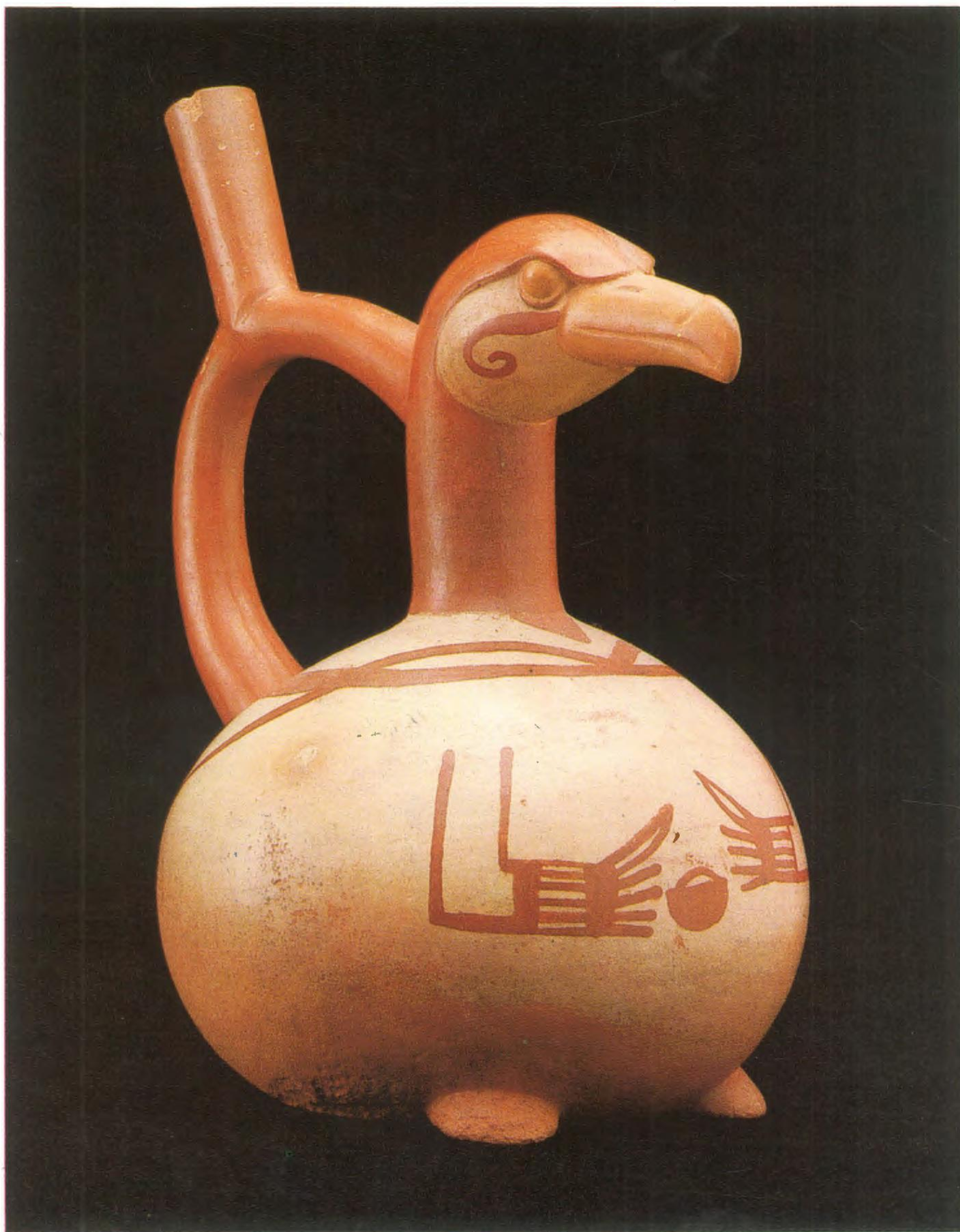
94. BOTELLA. MOCHE 4
Ave fitomorfa.
0.21 cms.



95. BOTELLA. MOCHE 1
Cabezas de felino y loro estilizadas.
0.20 cms.

96. BOTELLA. MOCHE 4
Ave de rapiña, sobre cerro, cargando iguana.
0.24 cms.

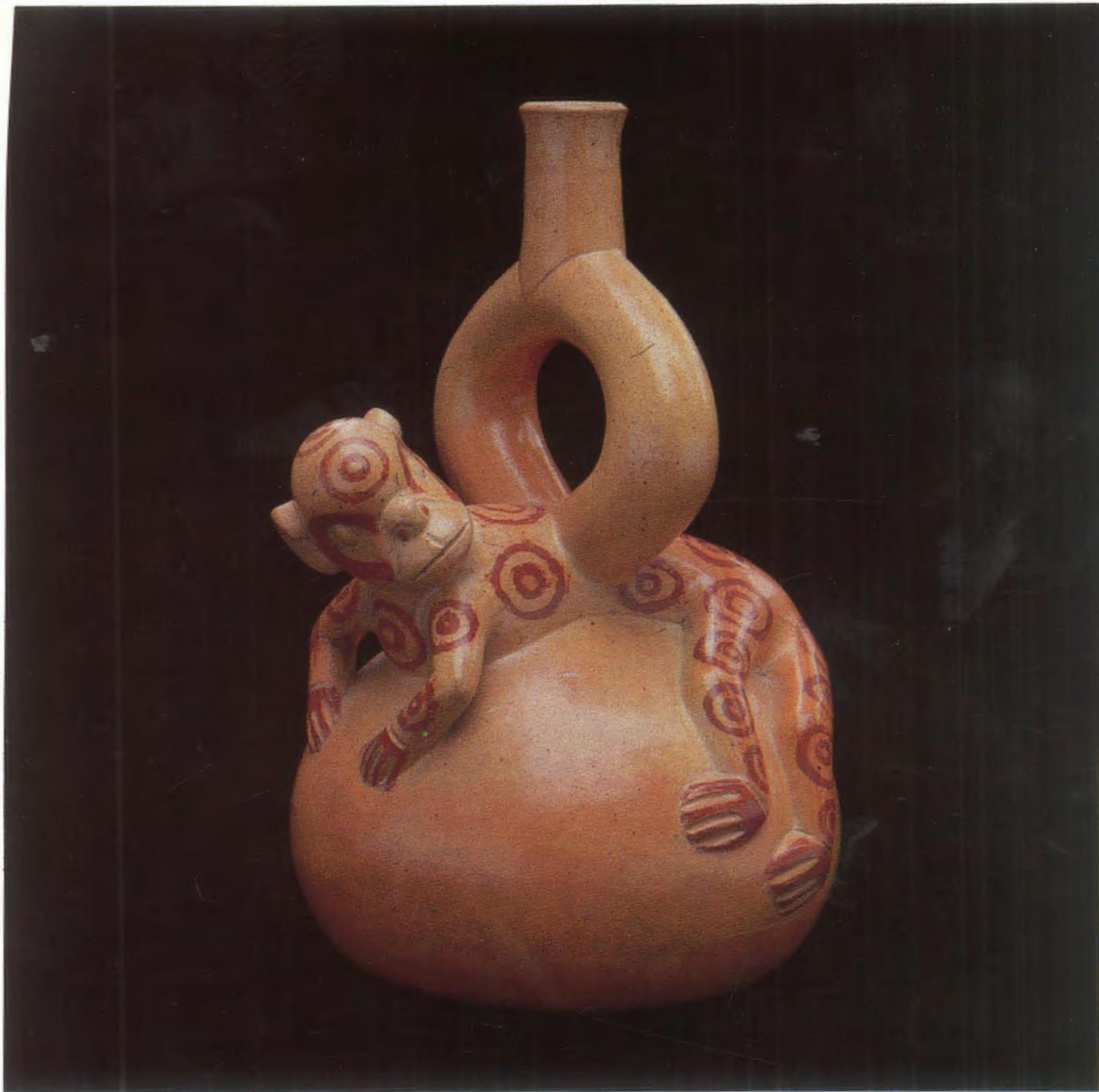




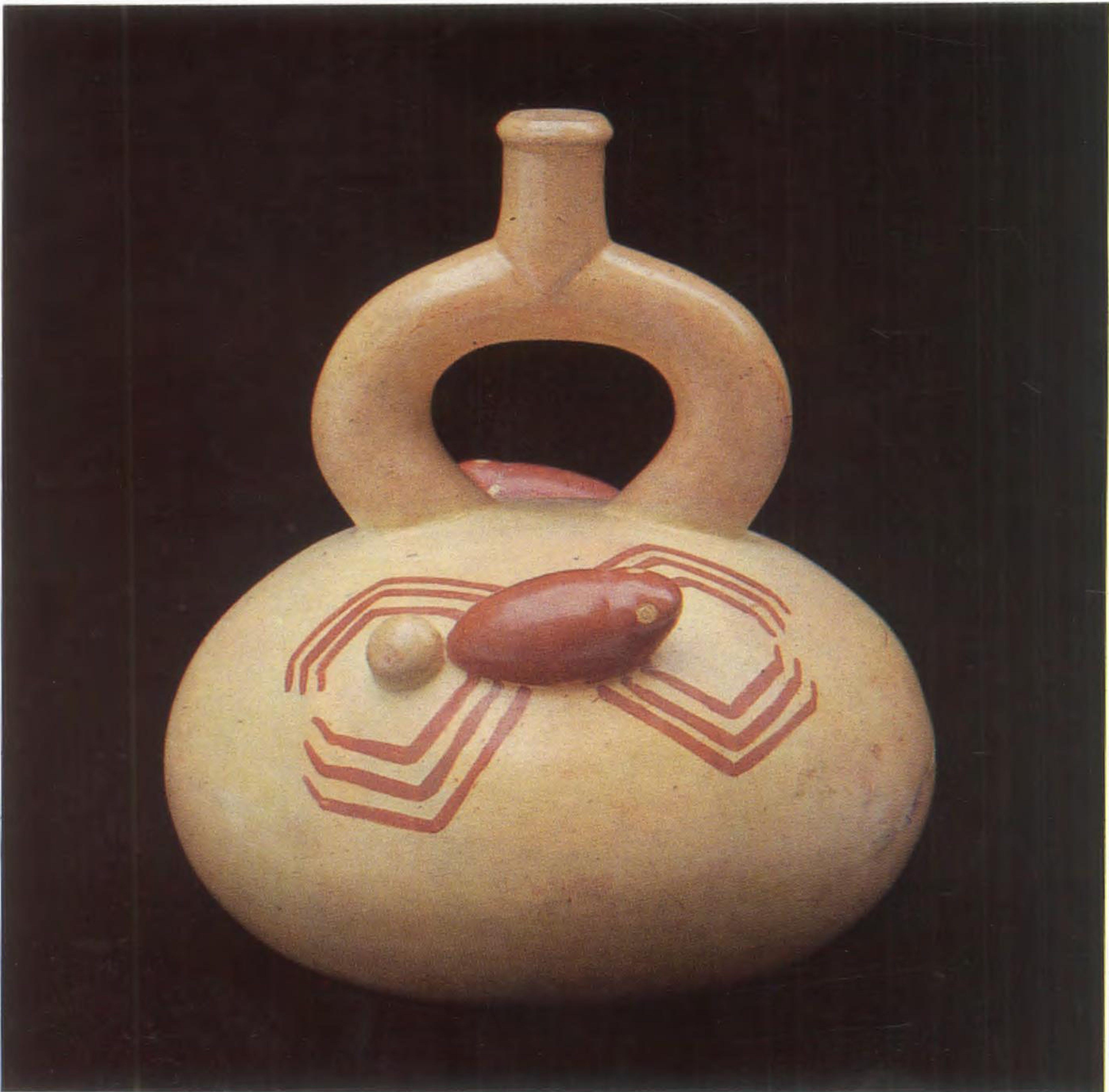
97. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza de patillo sobre cuerpo esférico.
0.24 cms.

98. VASO. MOCHE 1
Cóndor. Cabeza de gran calidad escultórica.
0.26 cms.





99. BOTELLA. MOCHE 1
Mono decorado con círculos sobre base esférica.
0.21 cms.



100. BOTELLA. MOCHE 1
Arañas con cuerpo en relieve y patas pintadas.
0.17 cms.

101. BOTELLA. MOCHE 3
Iguana con cuerpo decorado.
0.30 cms.







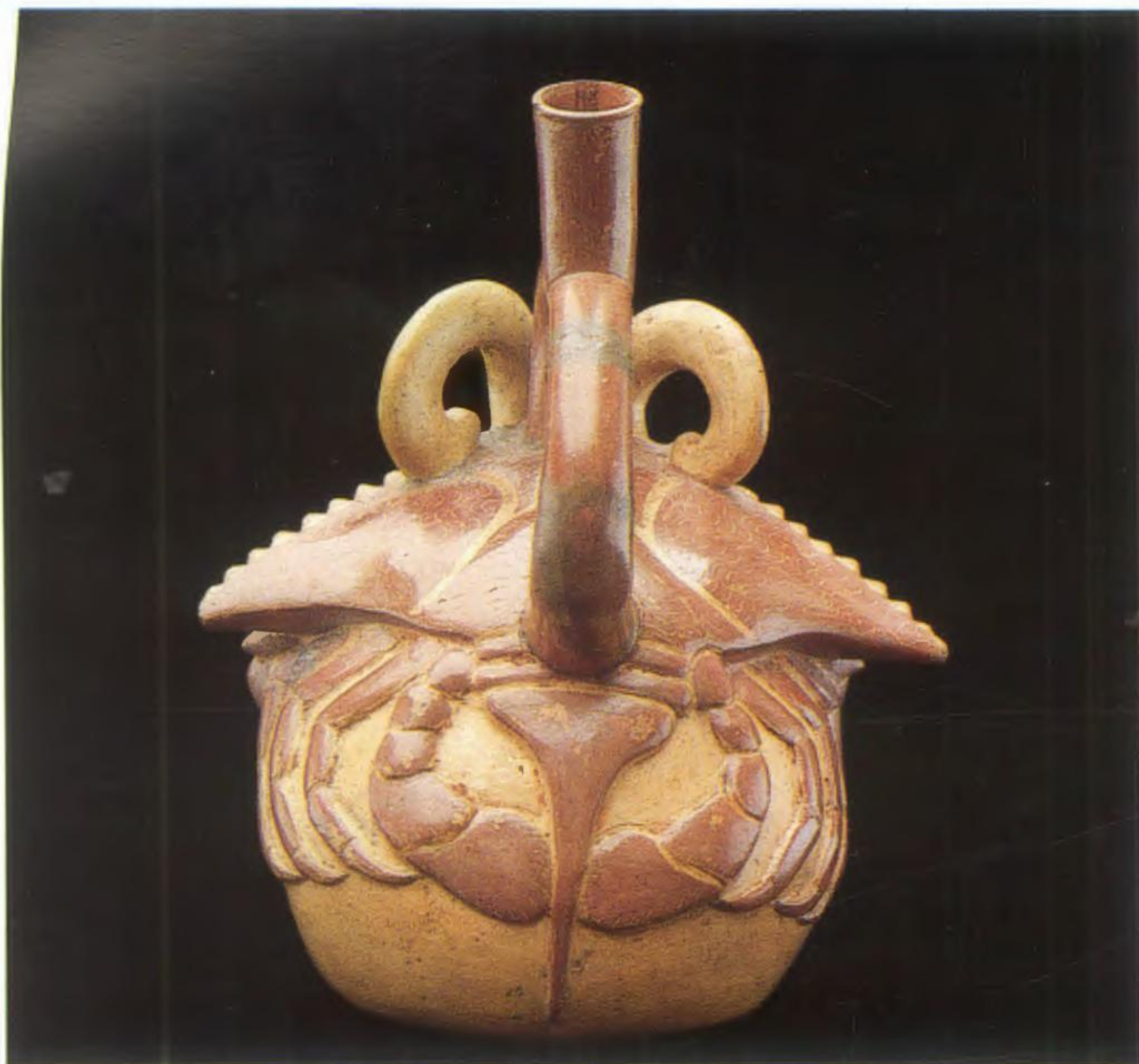
102. BOTELLA. MOCHE 1
Sapo con engobe a dos colores.
0.16 cms.

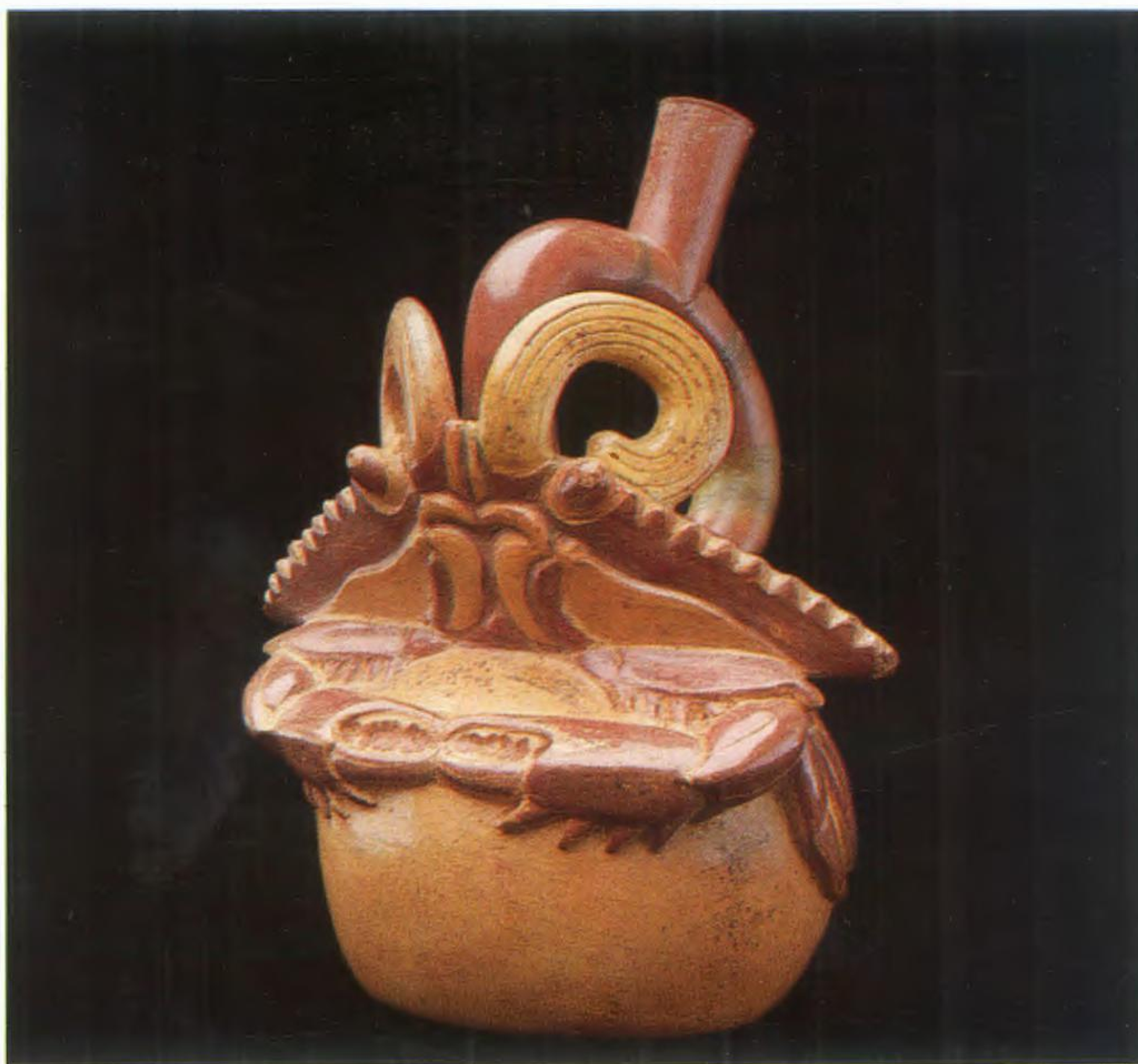
103. BOTELLA. MOCHE 1
Sapo con gollete y asa.
0.18 cms.

104. BOTELLA. MOCHE 1
Sapo.
0.18 cms.

105. BOTELLA. MOCHE 2
Rana pintada.
0.20 cms.







106. BOTELLA. MOCHE 3 (A y B)
Figura zoomorfa con atributos de diversos animales marinos.
0.22 cms.

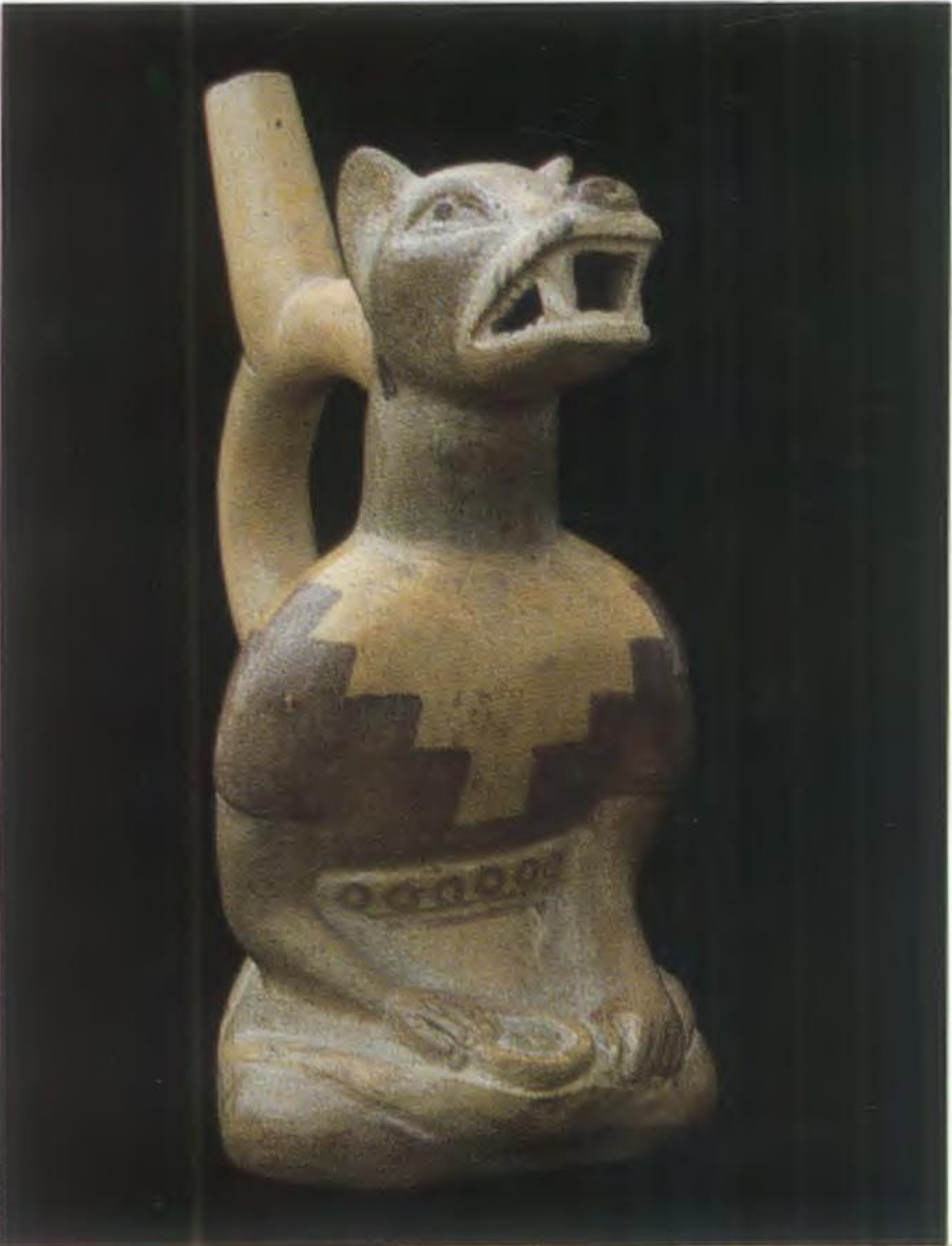
107. BOTELLA. MOCHE 3
Manta-raya humanizada.
0.22 cms.

108. ESCULTURA. MOCHE 4
Langosta con grandes pinzas.
0.40 cms.





109. BOTELLA. MOCHE 4
Guerrero arrodillado con atributos de zorro.
0.40 cms.



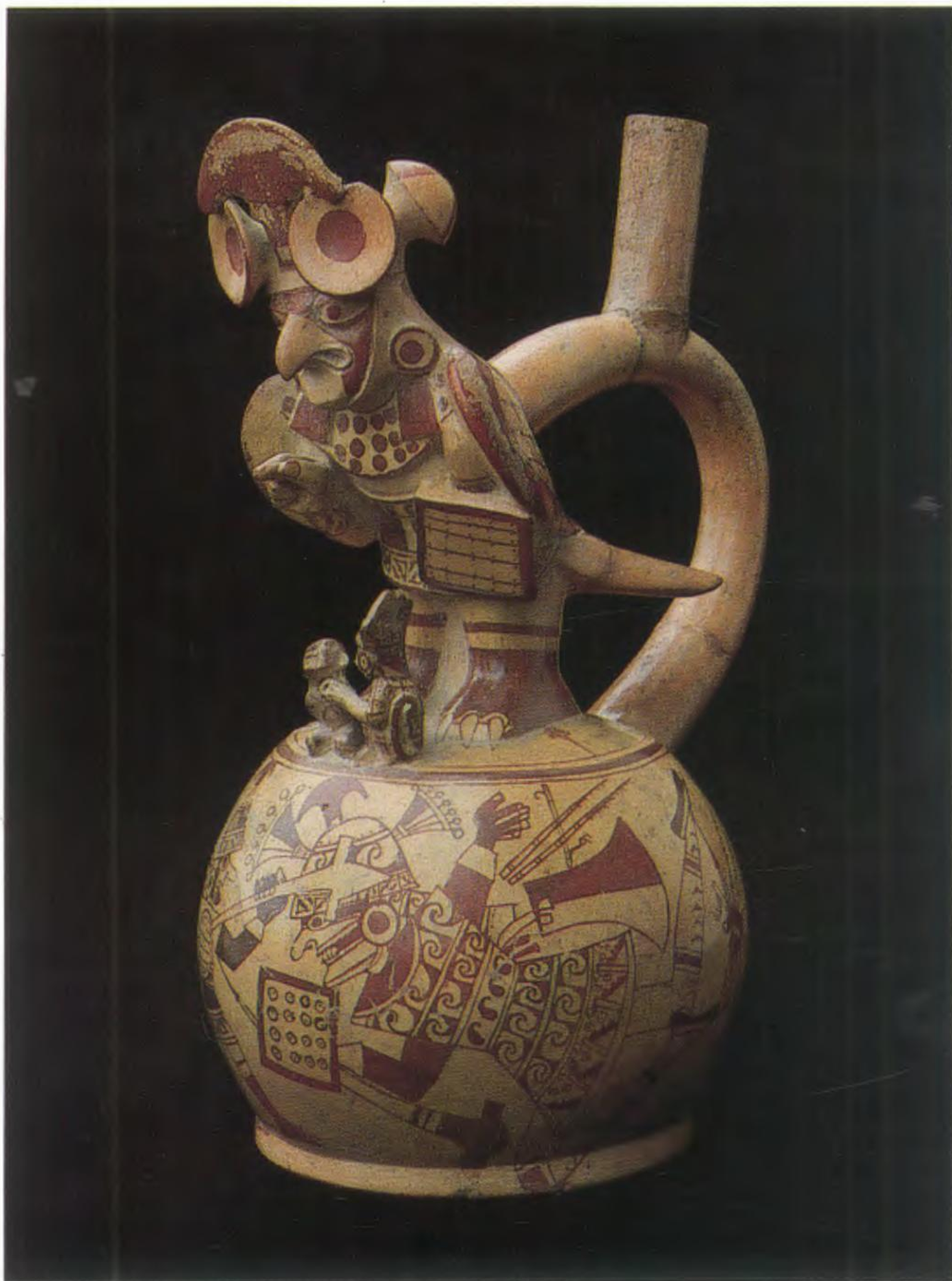
110. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado con máscara de felino.
0.22 cms.



111. BOTELLA. MOCHE 4
Guerrero arrodillado con atributos de venado.
0.29 cms.

112. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado con cabeza de venado.
0.28 cms.





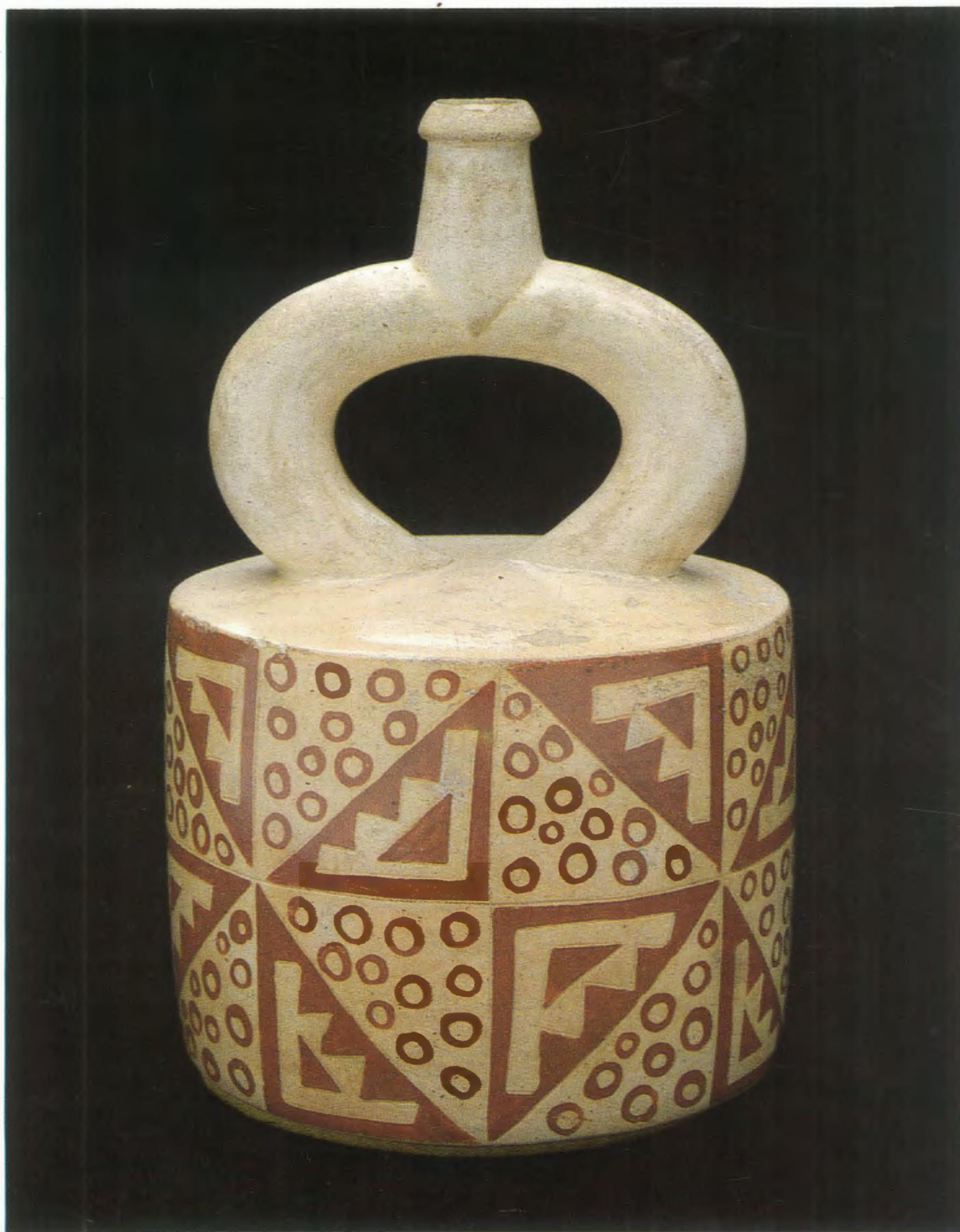
113. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje antropozoomorfo sobre base pintada con guerreros alados.
0.28 cms.



114. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje parado en actitud orante. Serpientes. pututo y calero en la base
0.25 cms.

115. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje alado con corona, mascaipacha y calero.
0.20 cms.





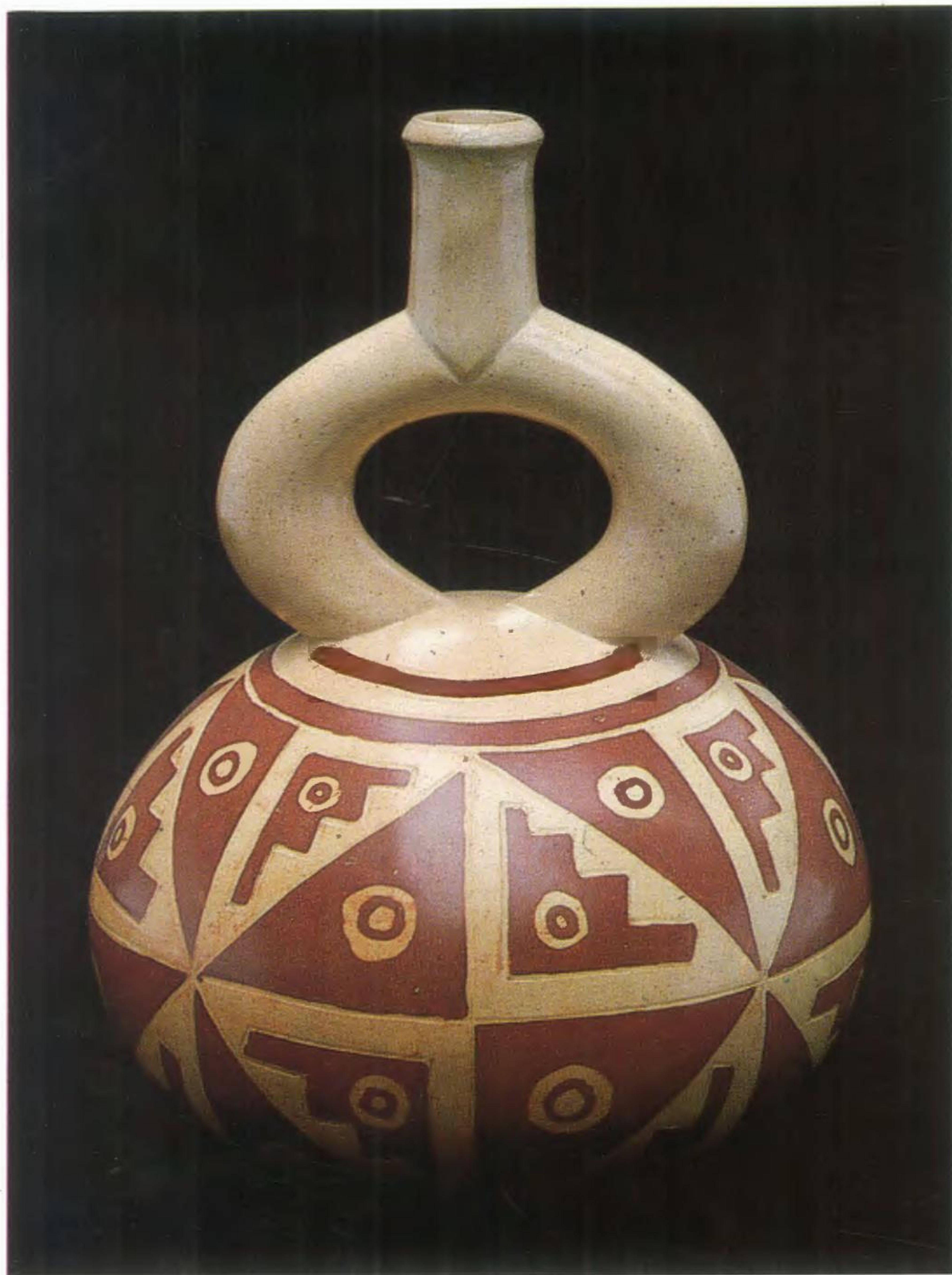
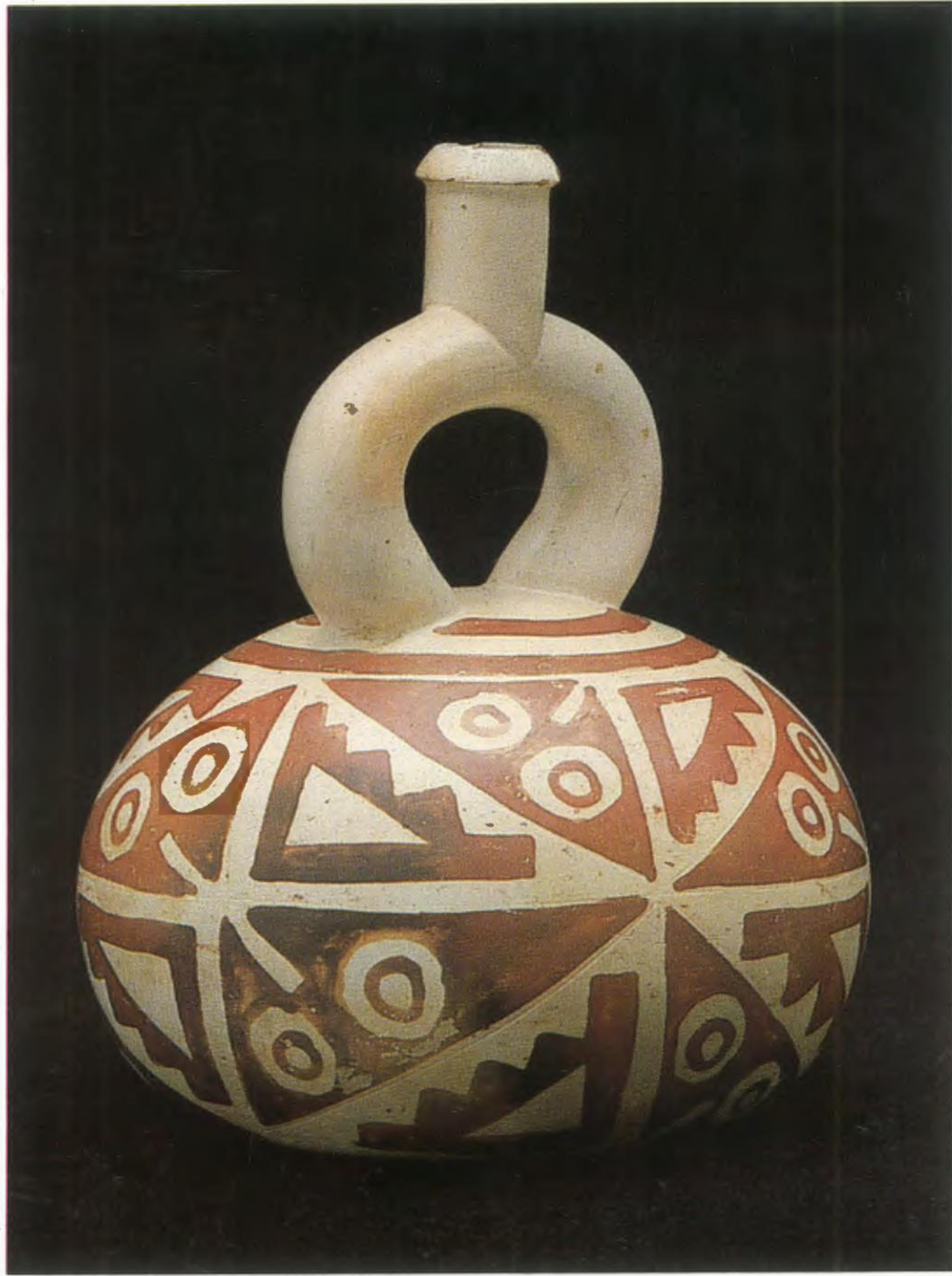
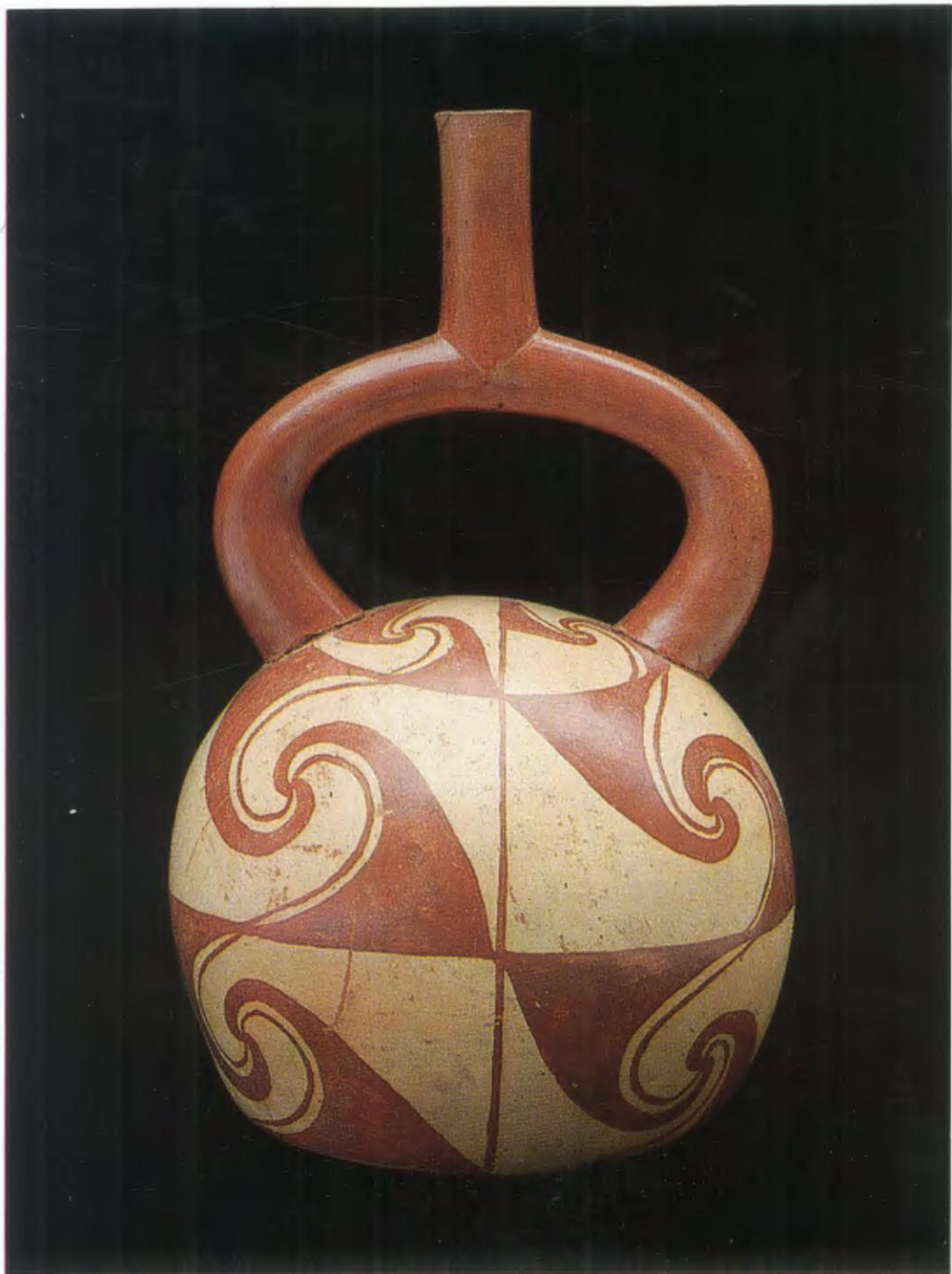
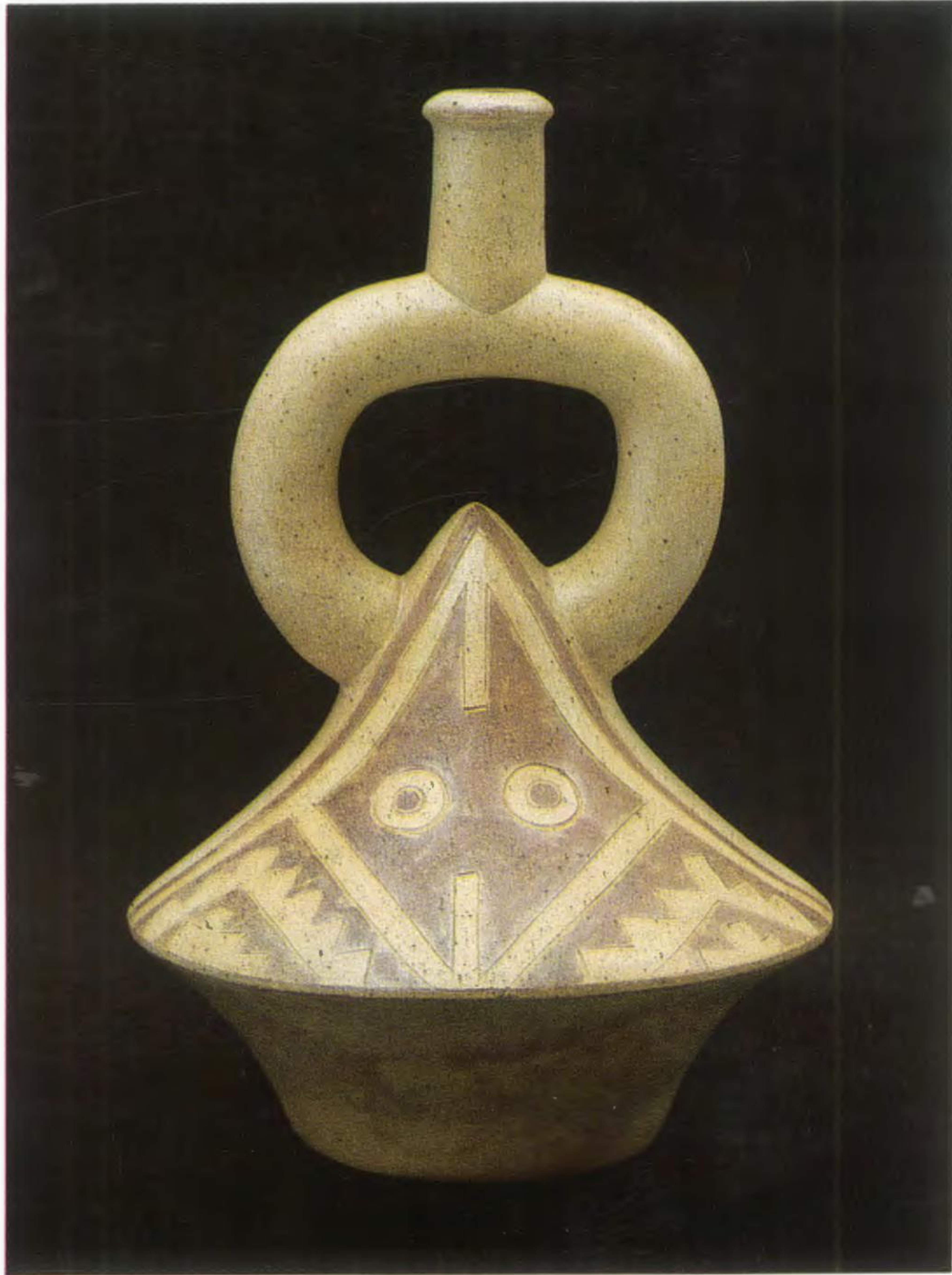
116. BOTELLA. MOCHE 1
Cilindro pintado con decoración geométrica.
Dividido en cuatro campos.
0.20 cms.

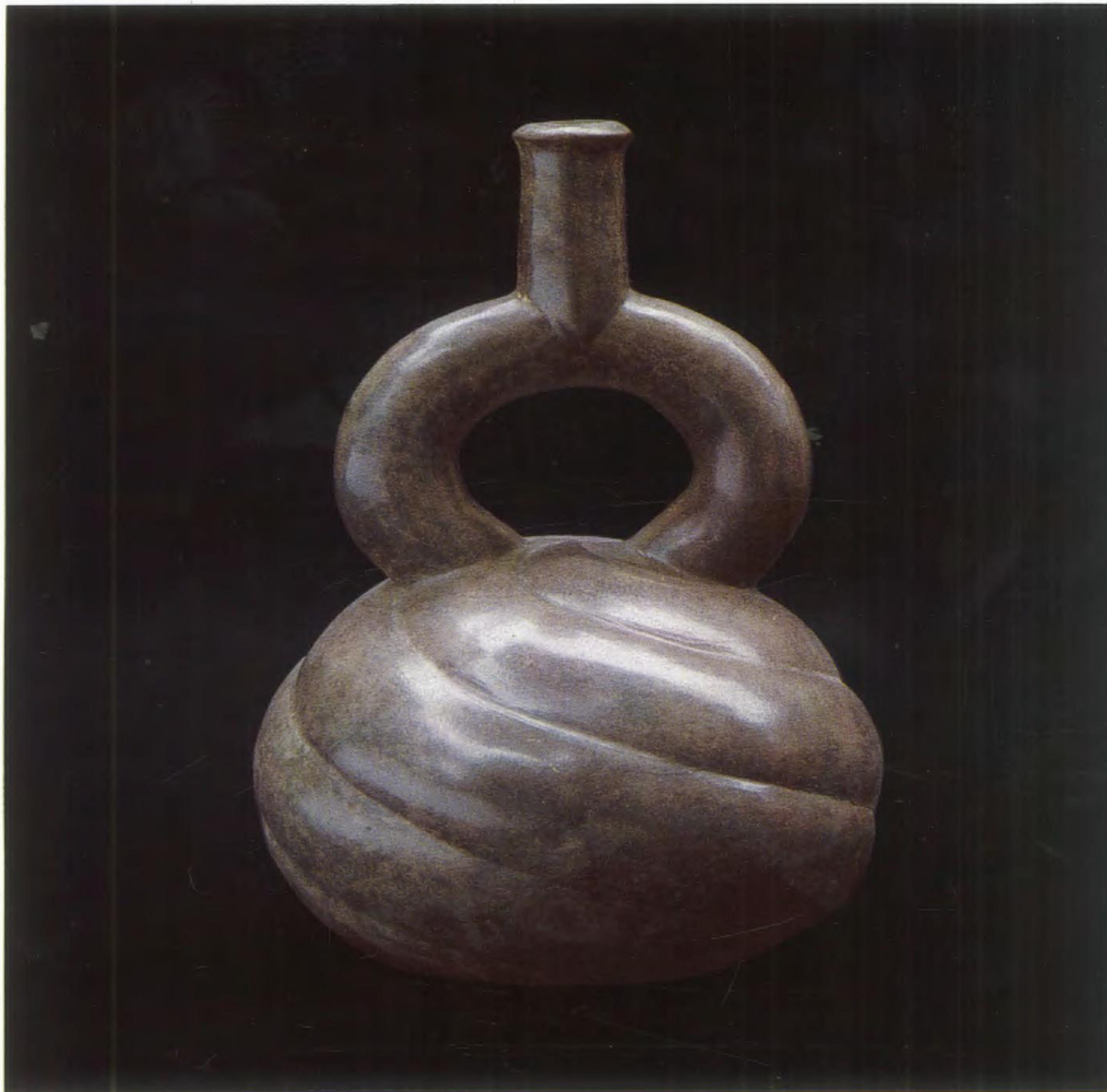
117. BOTELLA. MOCHE 1
Base pintada con decoración geométrica.
Trabajada en triángulos.
0.20 cms.

118. BOTELLA. MOCHE 1
Base pintada con decoración de triángulos,
círculos y escalonados.
0.20 cms.

119. BOTELLA. MOCHE 3
Base pintada con decoración de orlas
encontradas.
0.25 cms.

120. BOTELLA. MOCHE 2
Pintada, en formas de cono con decoración de
serpientes estilizadas incisas.
0.22 cms.



121. BOTELLA. MOCHE 1 (A y B)
Base escultórica de forma helicoidal.
0.16 cms.



122. BOTELLA. MOCHE 1
Base con decoración de círculos en bajo relieve.
0.17 cms.





123. BOTELLA. MOCHE 1
Figura sobrenatural con cresta escalonada.
0.19 cms.

124. BOTELLA. MOCHE 1
Figura sobrenatural rampante. Gran cabeza escalonada. Incrustaciones de concha de perla y turquesa.
0.21 cms.





125. BOTELLA. MOCHE 4
Pequeña casa con techo a dos aguas. Sobre base con rampa.
0.44 cms.

126. BOTELLA. MOCHE 4
Construcción con hachones de guarango sobre pirámide trunca.
0.24 cms.

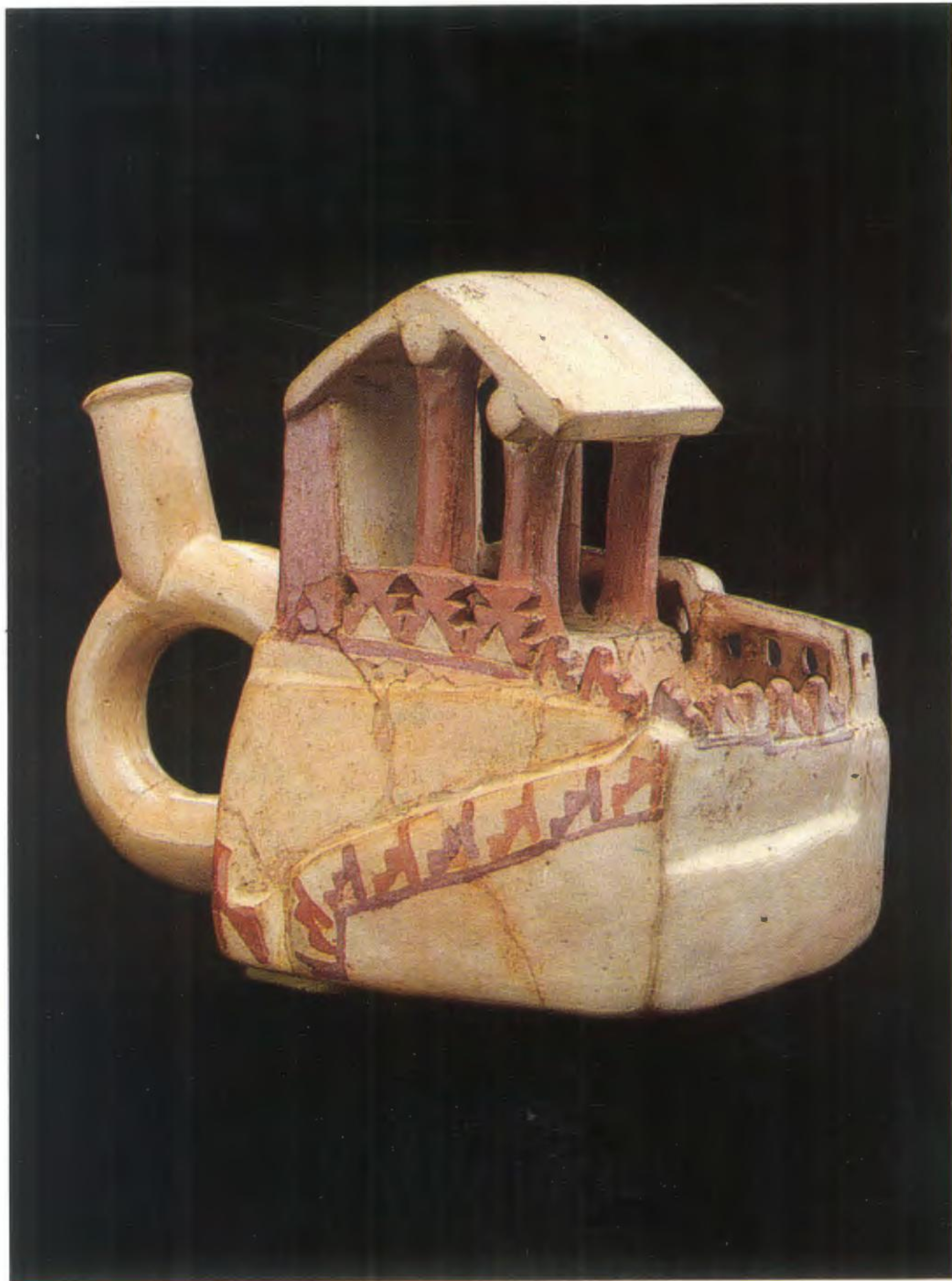
127. BOTELLA. MOCHE 4
Pirámide trunca con rampa y templete, caracoles en relieve y zorros pintados.
0.22 cms.

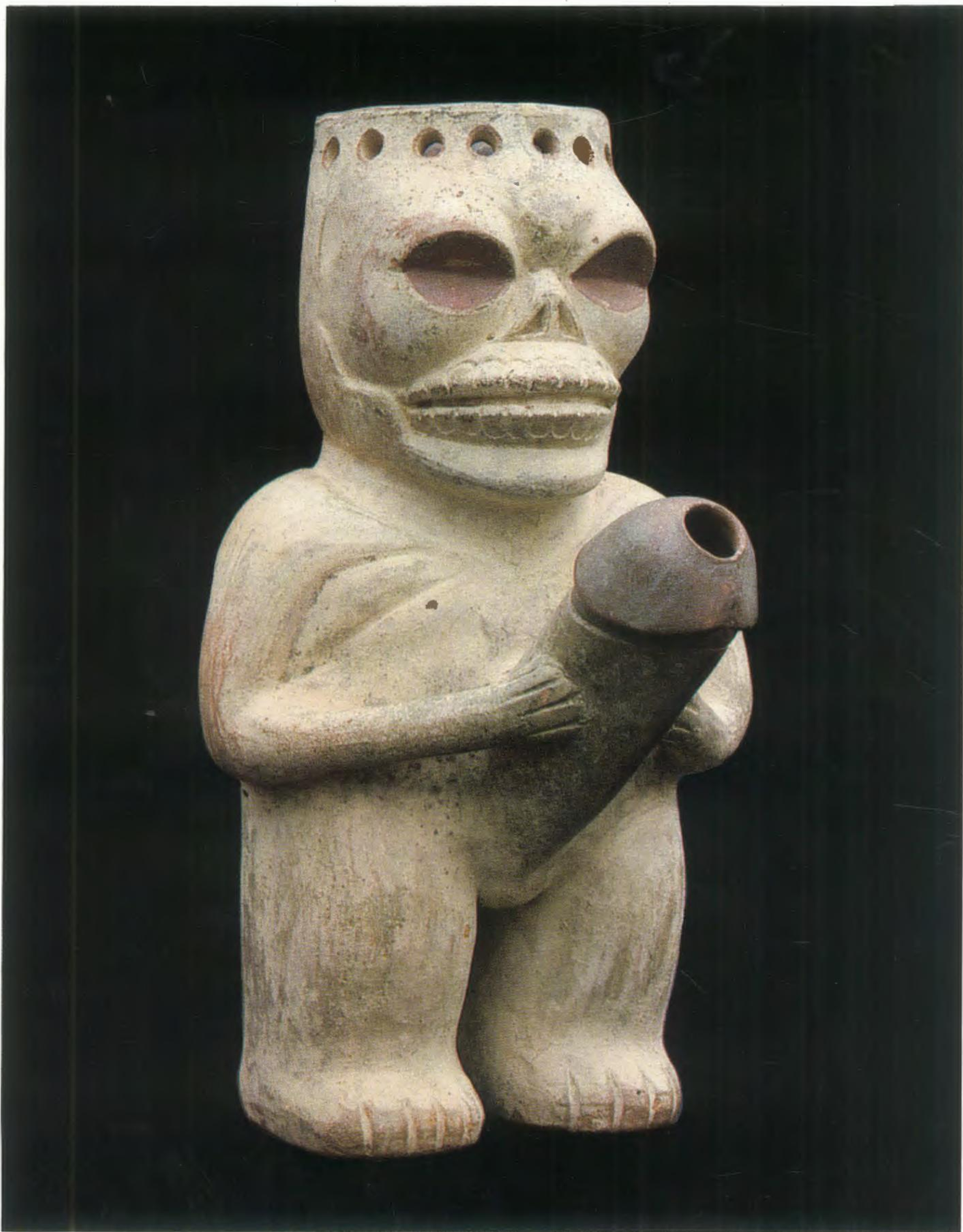
128. BOTELLA. MOCHE 1
Construcción de varios niveles y observatorio en parte superior.
0.19 cms.

129. BOTELLA. MOCHE 1
Templete sobre edificio con rampa.
0.16 cms.

130. BOTELLA. MOCHE 1
Gollete Virú. Construcción sobre base decorada geométricamente. Hombre tocando pututo.
0.13 cms.





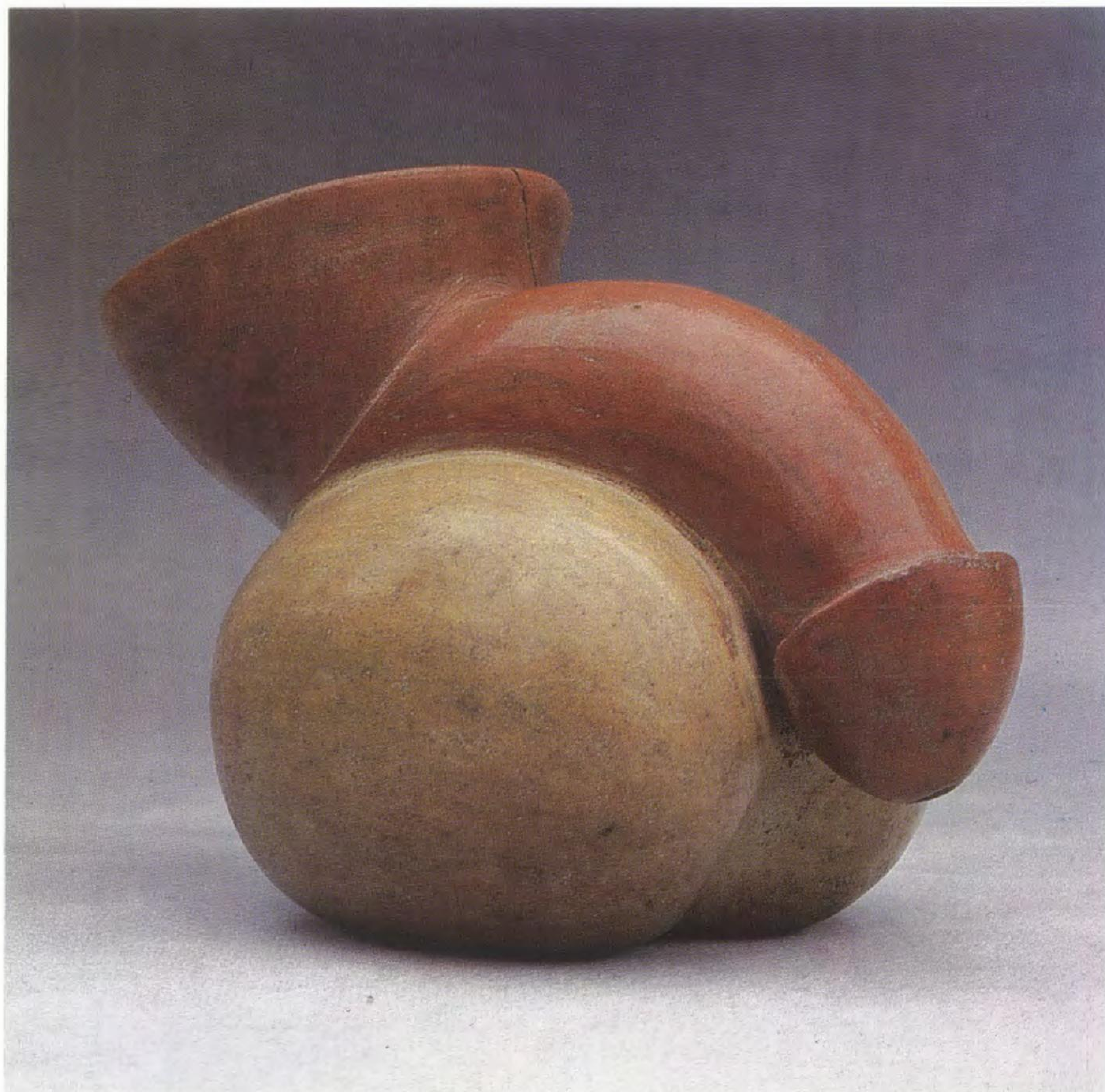
131. BOTELLA. MOCHE 4
Figura de carcancha erótica.
0.29 cms.

132. BOTELLA. MOCHE 4
Figura erótica sentada.
0.22 cms.





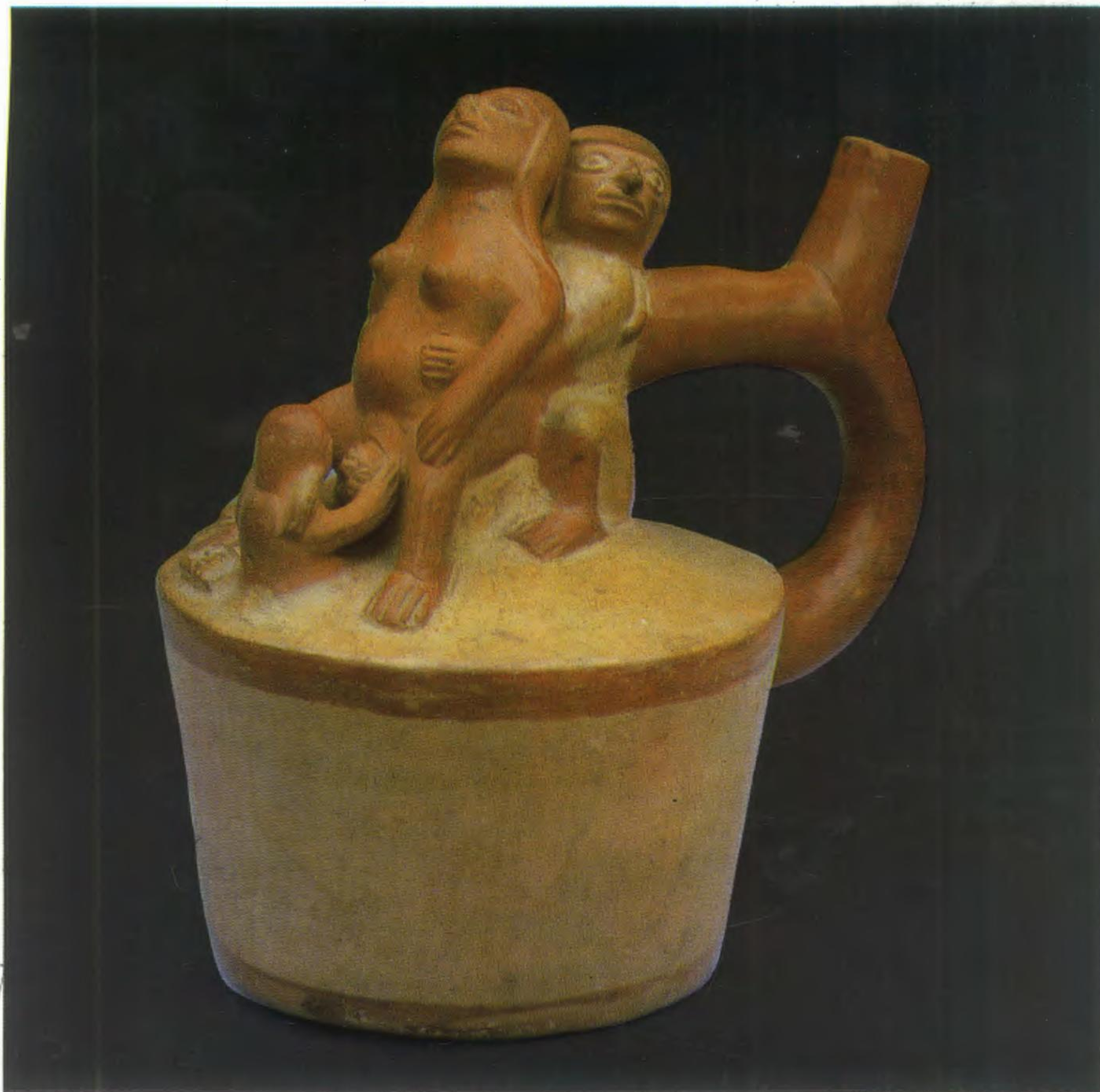
133. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje con cabeza en forma de falo.
0.21 cms.



134. VASO. MOCHE 4
Representación de la fecundidad por figura de órganos sexuales.
0.16 cms.

135. PLATO. MOCHE 4
Vaso de fecundidad representado por figura femenina mostrando sus órganos sexuales.
0.28 cms.





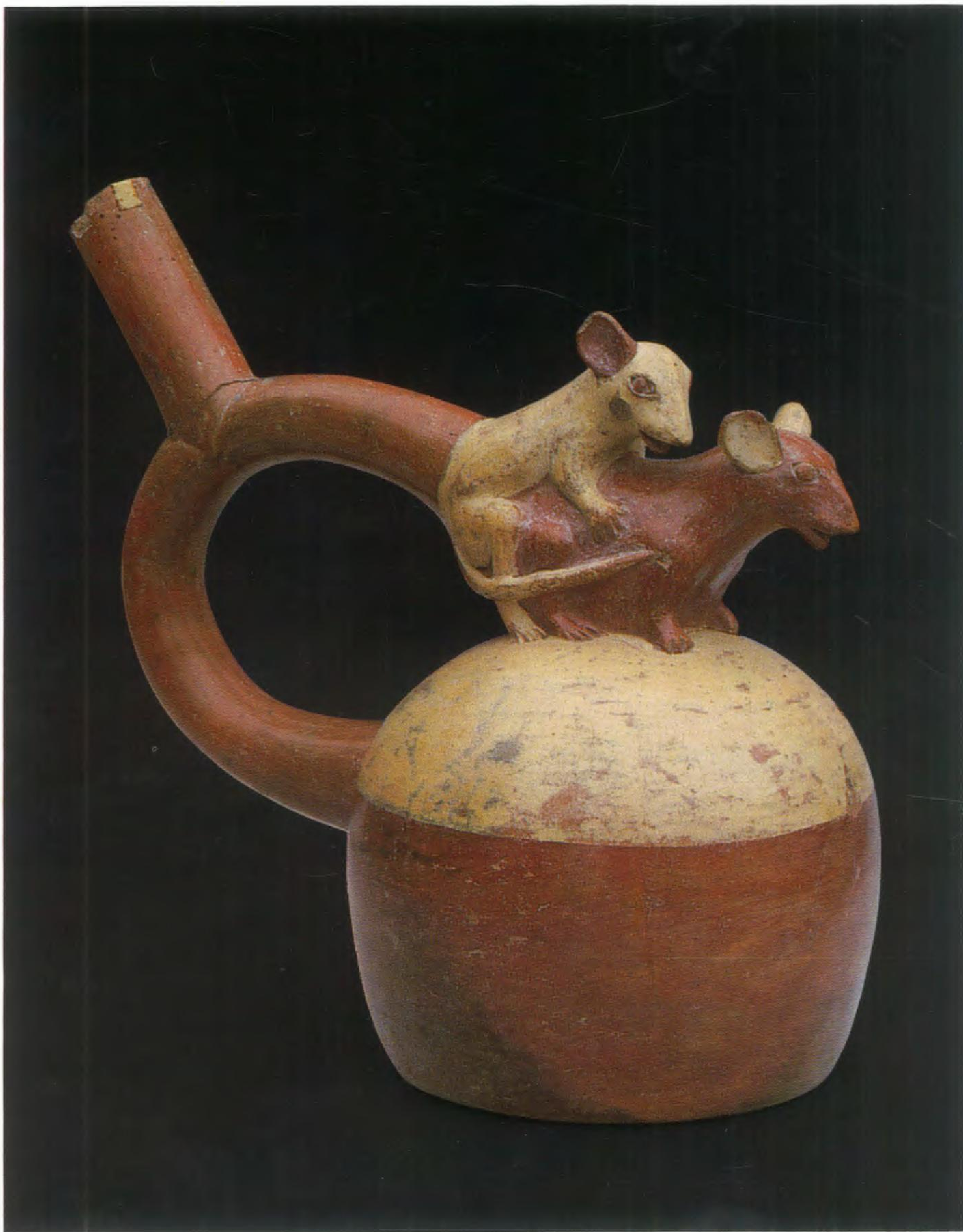
136. BOTELLA. MOCHE 3
Parto ayudado por dos personajes.
0.22 cms.



137. BOTELLA. MOCHE 2
Prisionero desnudo y atado.
0.15 cms.

138. BOTELLA. MOCHE 3
Escena erótica.
0.18 cms.





139. BOTELLA. MOCHE 4
Roedores en copulación.
0.30 cms.

140. BOTELLA. MOCHE 1
Figuras practicando fellatio.
0.20 cms.





141. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato de gran realismo.
0.32 cms.

142. BOTELLA. MOCHE 4
Gran cabeza retrato con doble arete en forma de disco.
0.42 cms.

Pág. 176.
143. BOTELLA. MOCHE 3
Gran cabeza retrato de alto dignatario. Turbante decorado con cuatro aves marinas.
0.34 cms.

Pág. 177.
144. BOTELLA. MOCHE 3
Gran cabeza retrato de personaje. Turbante decorado con dos aves marinas.
0.33 cms.









145. BOTELLA. MOCHE 3
Cabeza retrato con turbante y rostro pintado, dividido en tres campos.
0.34 cms.



146. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato con orejeras tubulares.
0.34 cms.

147. BOTELLA. MOCHE 3
Cabeza retrato de joven.
0.30 cms.

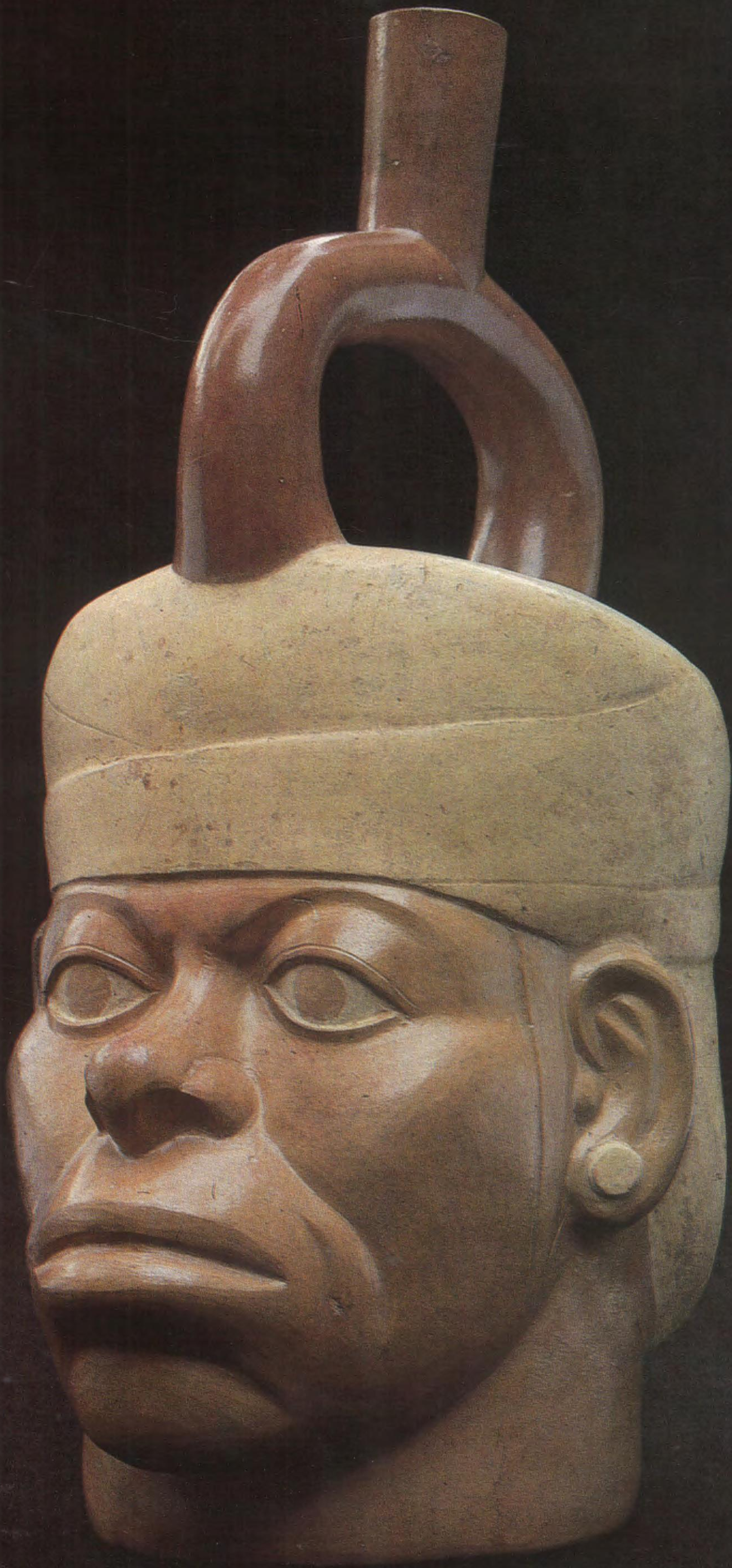
Pág. 180A.
148. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato.
0.30 cms.

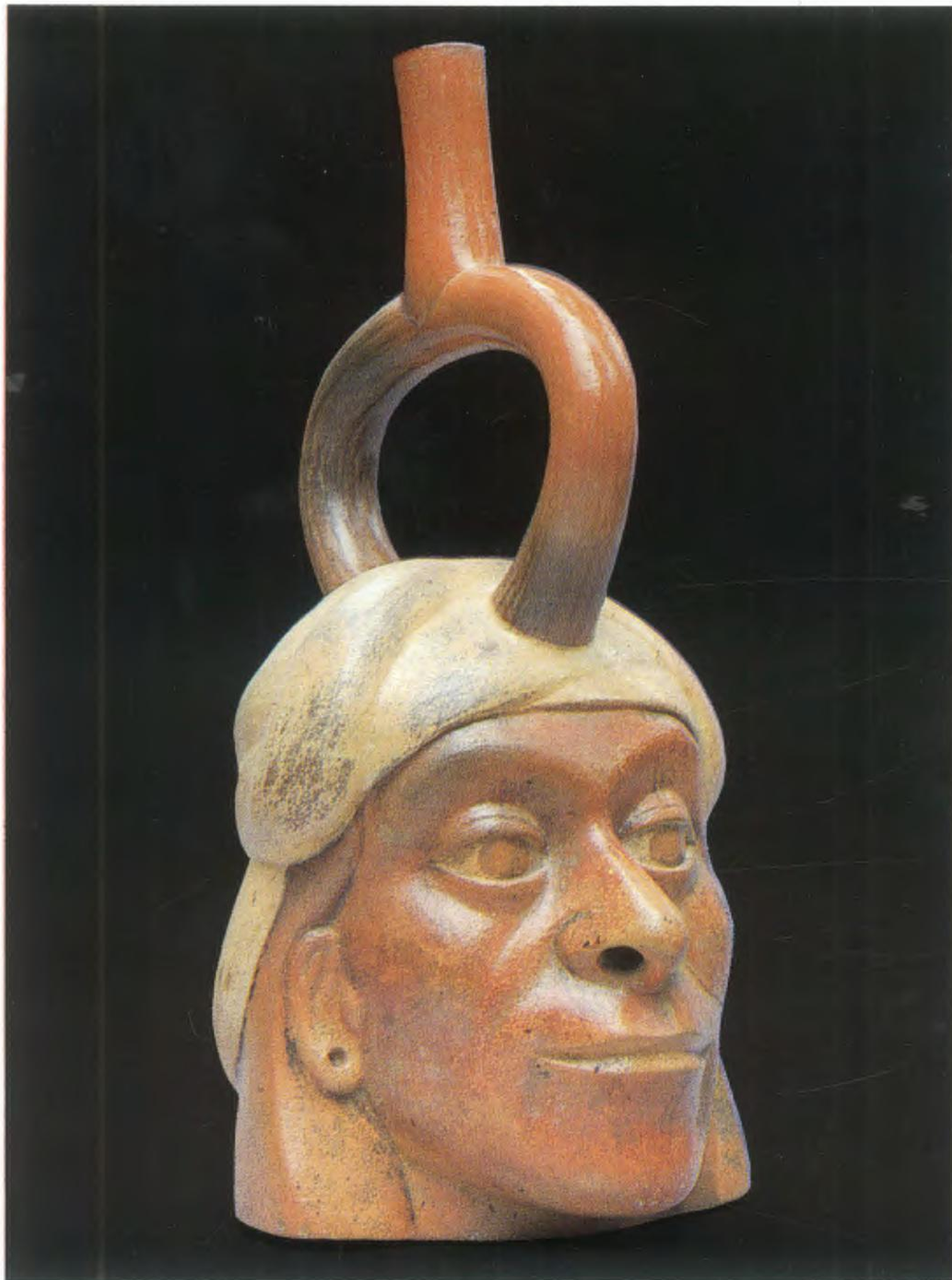
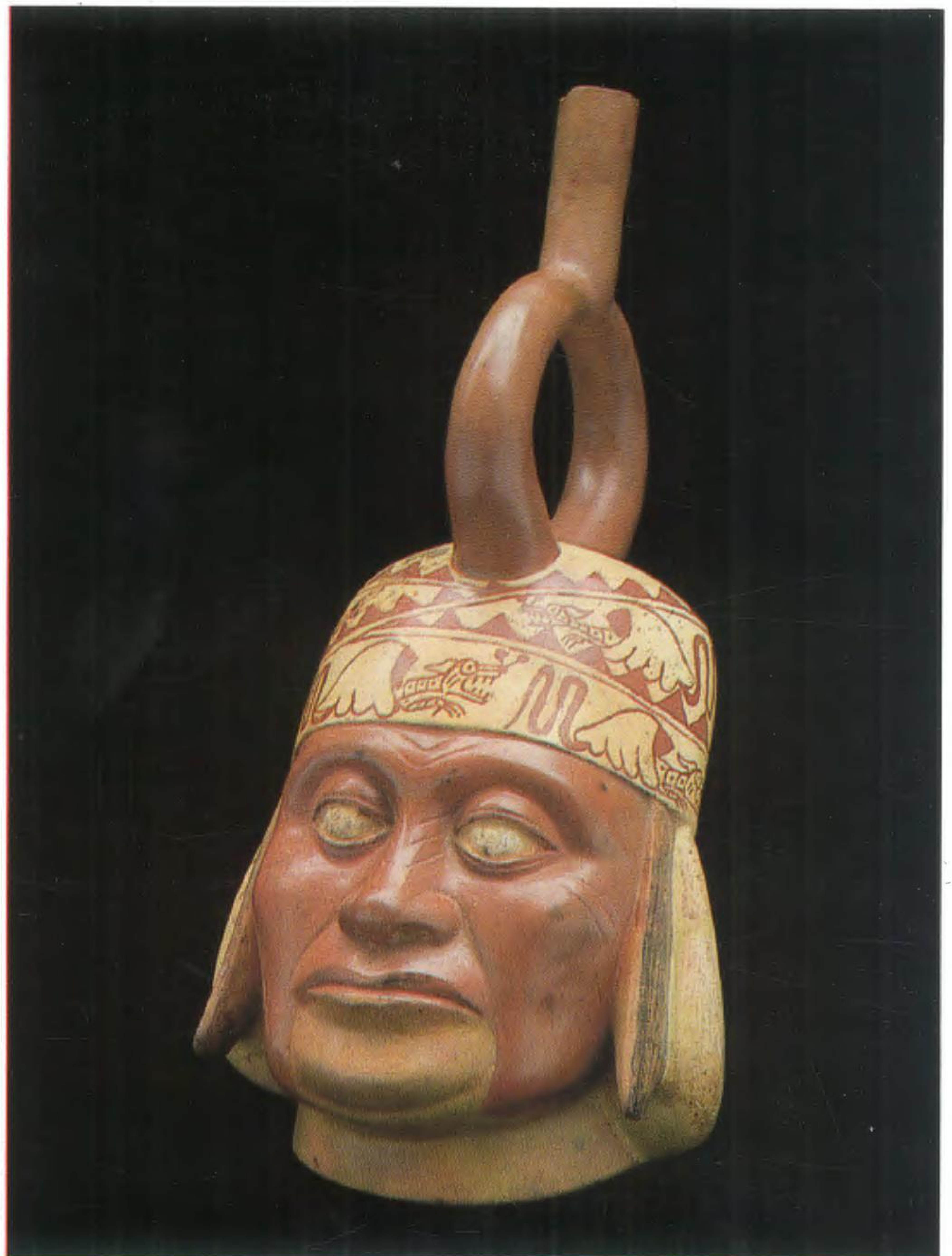
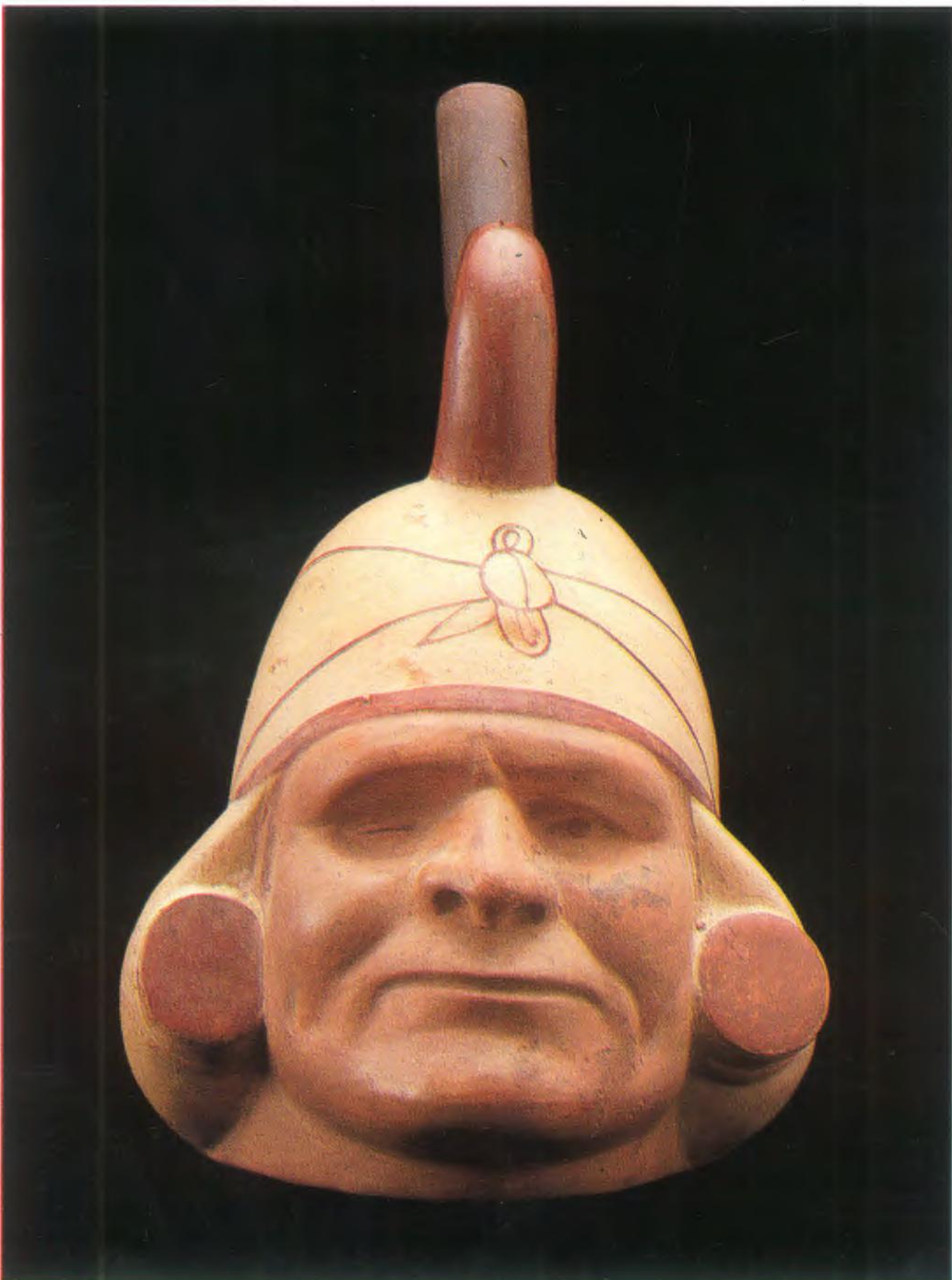
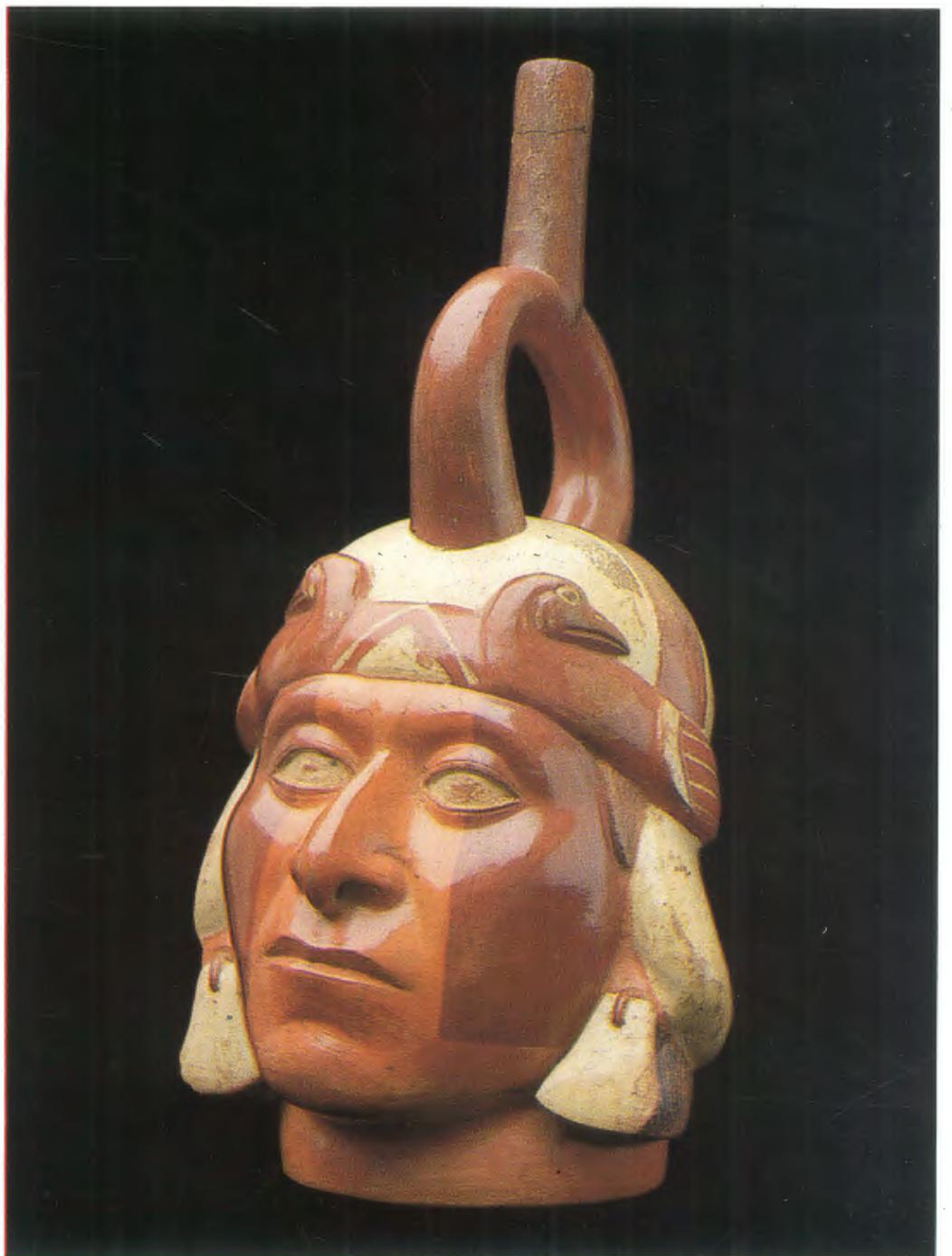
Pág. 180B.
149. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato con turbante pintado.
0.33 cms.

Pág. 180C.
150. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato. Tuerto.
0.30 cms.

Pág. 180D.
151. BOTELLA. MOCHE 4
Cabeza retrato, turbante con dos aves.
0.33 cms.

Pág. 181.
152. VASO. MOCHE 4
Cabeza retrato con ojos estilizados y nariguera.
0.20 cms.

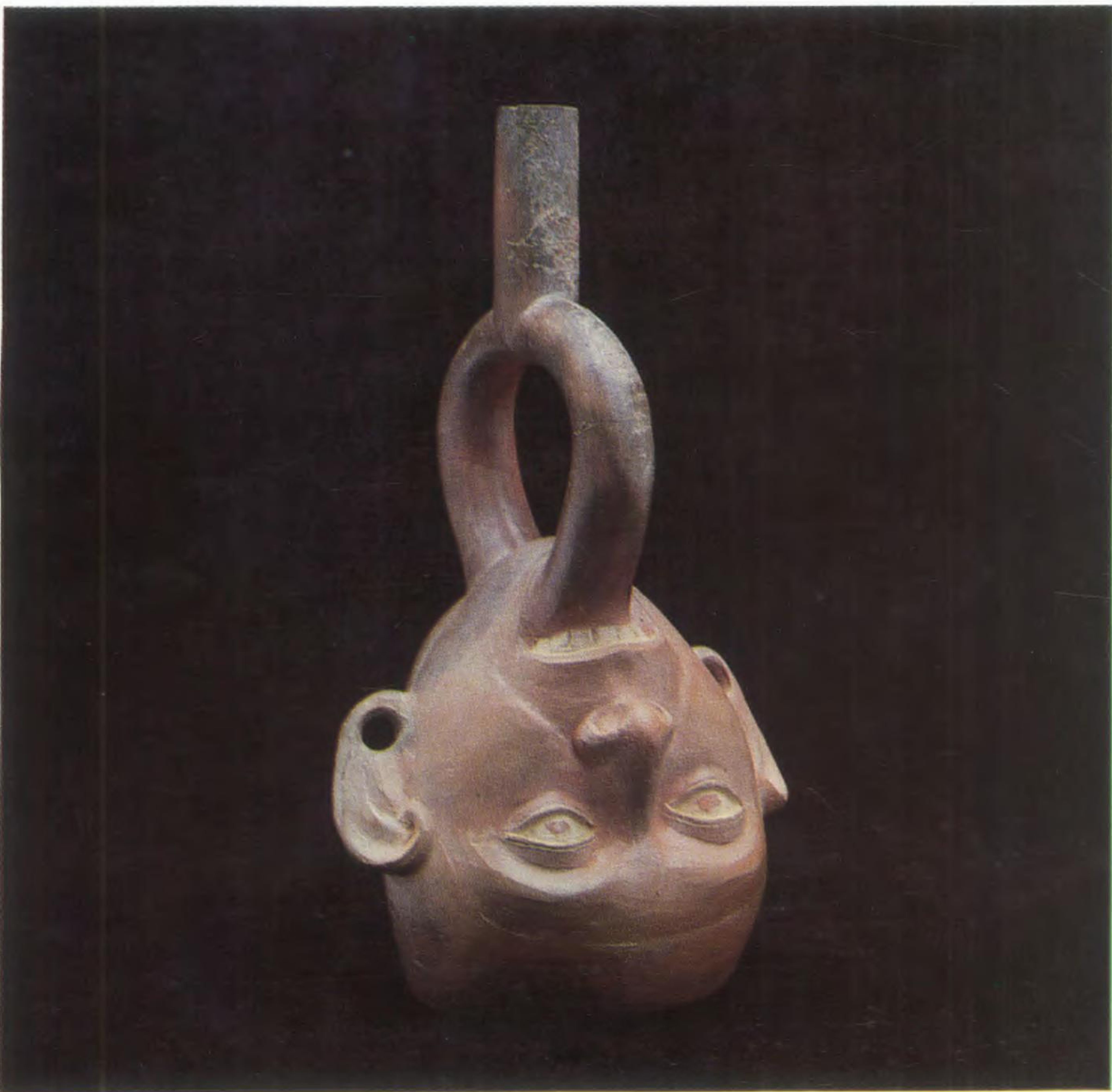






153. VASO. MOCHE 4
Cabeza retrato.
0.20 cms.



154. BOTELLA. MOCHE 3
Cabeza trofeo invertida.
0.30 cms.

155. VASO. MOCHE 4
(Fragmento de pieza mayor). Cabeza retrato de gran realismo.
0.31 cms.





156. BOTELLA. MOCHE 2
Personaje en cuclillas con camisa y turbante acariciando una pequeña foca.
0.18 cms.

157. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado con turbante decorado, nariguera y collar.
0.24 cms.





158. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje mostrando camisa con decoración de estrellas.
0.27 cms.



159. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje mostrando camisa con decoración geométrica.
0.17 cms.



160. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje mostrando camisa con decoración en diagonal.
0.20 cms.

161. BOTELLA. MOCHE 4
Prisionero en cepo de maderos en forma de serpientes.
0.27 cms.





162. BOTELLA. MOCHE 1
Personaje sentado, ojos con incrustación de coral y turquesa.
0.18 cms.

163. VASO. MOCHE 4
Mujer desnuda en cuclillas.
0.33 cms.





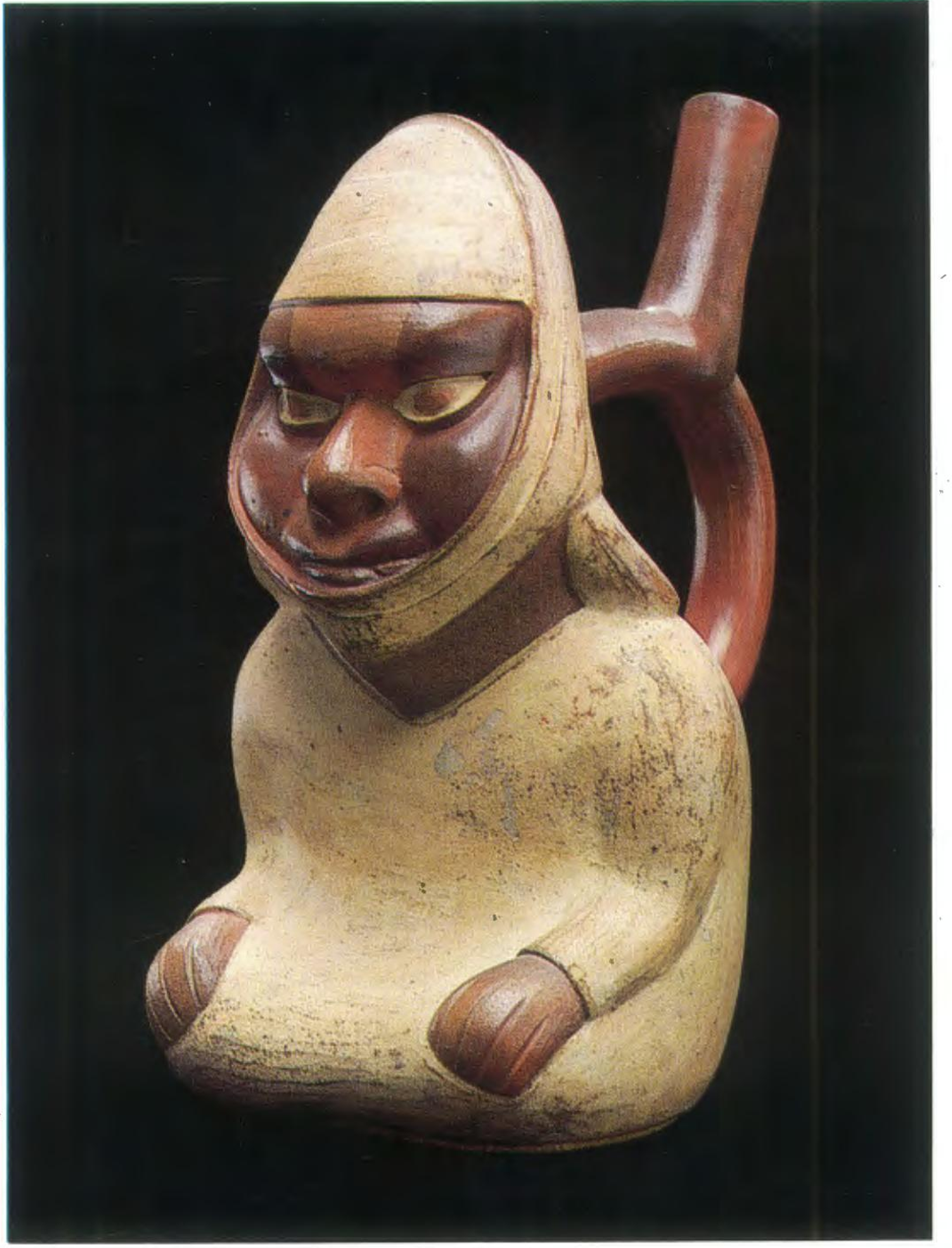
164. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje con labio leporino con tatuaje.
0.22 cms.

165. BOTELLA. MOCHE 3
Personaje sentado con incrustaciones de turquesas en el rostro.
0.18 cms.

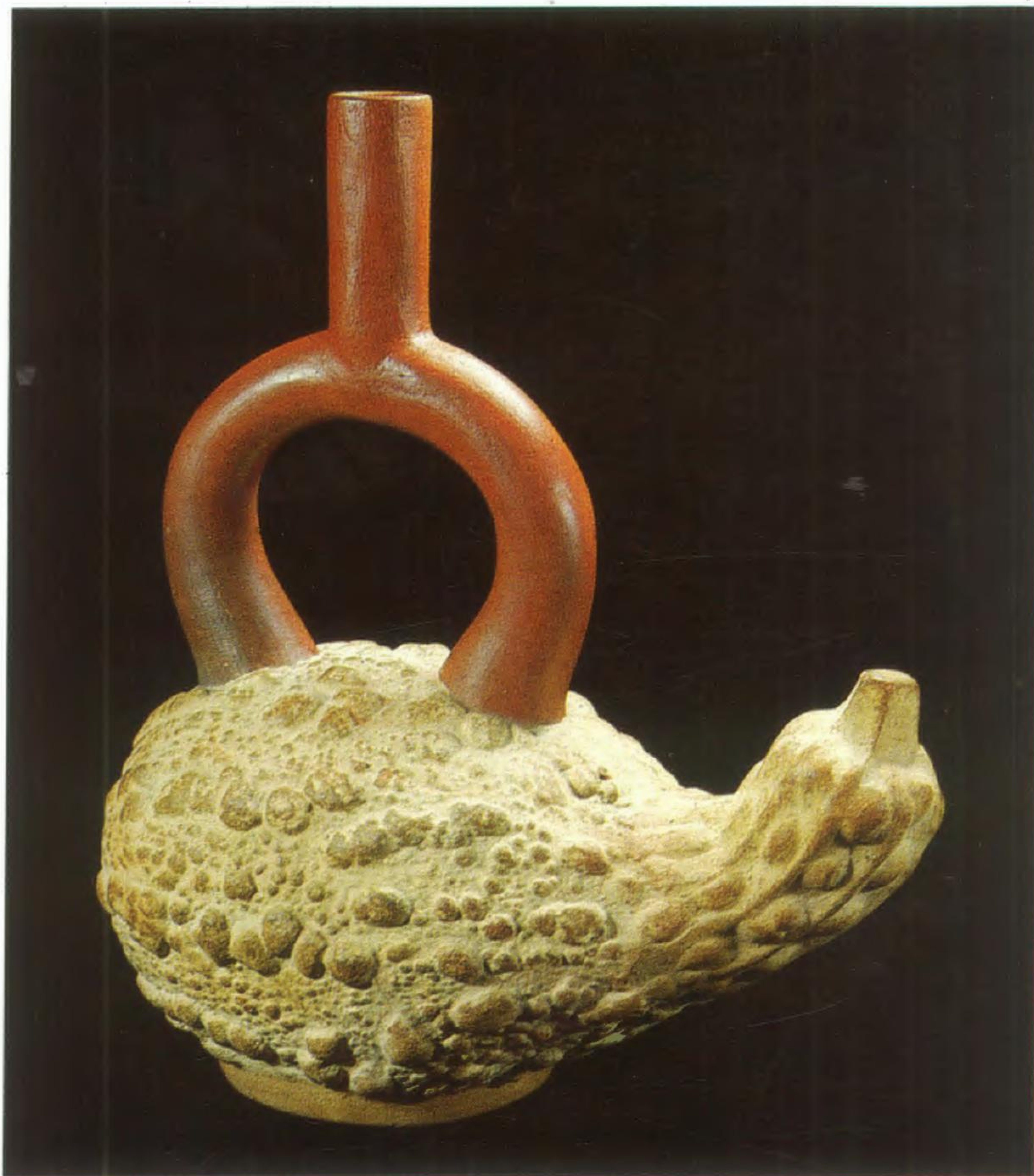
166. BOTELLA. MOCHE 4
Personaje sentado con parte del rostro vendado.
0.26 cms.

167. BOTELLA. MOCHE 3
Anciano con barba y turbante.
0.22 cms.

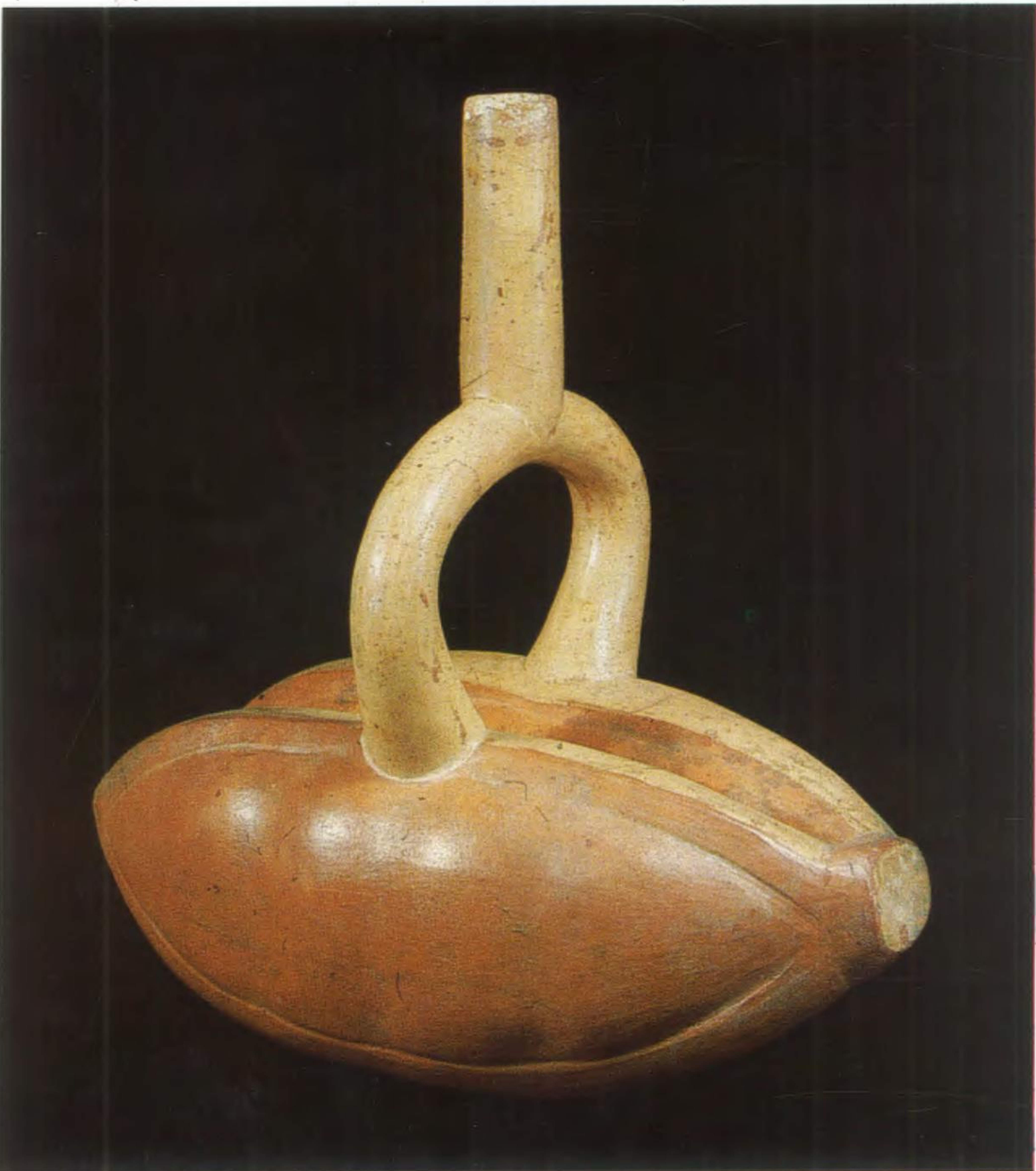
168. BOTELLA. MOCHE 1
Hombre sentado.
0.19 cms.





169. BOTELLA. MOCHE 4
Calabaza.
0.24 cms.



170. BOTELLA. MOCHE 4
Pacae.
0.20 cms.

171. BOTELLA. MOCHE 4
Mazorca de maíz.
0.20 cms.



METALURGIA Y ORNAMENTOS

172. CABEZA. MOCHE
Oro de 24 k. Incrustración de concha.
Probablemente representando un dignatario.
Encontrado en la Huaca de la Luna,
Valle del río Moche.
0.27 cms.





173. OREJERA. MOCHE 1
Oro 22 k. Fragmento en fina filigrana con tres hileras de esferas unidas por otros tres cordones entrelazados.
0.06 cms.

174. MASCARA. MOCHE 1
Oro con incrustaciones de concha de perla y ojos de pirita. Representa personaje antropomorfo con lechuza en la frente.
0.12 cms.





175. CORONA. MOCHE 1
Oro calado y repujado.
Decoración de animales estilizados y pluma en forma de tumi.
0.36 cms.



176. CORONA. MOCHE 1
Oro. Cuerpo cuadrado terminado en cuatro grandes penachos, cubierto por lentejuelas.
0.59 cms.

177. NARIGUERA. MOCHE 1
Oro repujado y calado con decoración ornamentada y dos monos.
0.04 cms.

178. NARIGUERA. MOCHE 1
Oro repujado. Personaje central y serpiente bicéfala.
0.04 cms.

179. NARIGUERA. BIGOTERA. MOCHE 1
Oro y plata repujada y calada. Decoración de cabeza humana y felinos.
0.22 cms.











180. PEQUEÑO IDOLO. MOCHE
Oro repujado con ojos de turquesa. Personaje con vaso.
0.04 cms.

181. PEQUEÑO IDOLO. MOCHE
Oro repujado.
0.04 cms.

182. OREJERAS TUBULARES. MOCHE 4
Oro repujado calado y en bajo relieve para incrustaciones. Guerrero.
0.14 cms.

183. ZARIGÜEYA. MOCHE
Oro repujado con lentejuelas e incrustación de turquesa y coral. Dentadura de platino.
0.39 cms.

184. FELINO. MOCHE 1
Oro repujado con lentejuelas.
0.12 cms.







185. ORNAMENTO. MOCHE 1
Sapo. Oro repujado.
0.03 cms.

186. ORNAMENTO. MOCHE 1
Sapo. Oro repujado.
0.03 cms.

187. CORONA. MOCHE 1
Oro laminado.
0.32 cms.

188. NARIGUERA. MOCHE
Oro repujado y martillado con decoración de sapos.
0.26 cms.





189. BOLSA DE COCA. MOCHE
Oro 22 k. Representa un felino de hocico protuberante y lengua afuera, con colgajos en las orejas y en la cabeza. El reverso integramente repujado con cruces y aspas y en el centro serpiente. (Amaru). En el pecho bolsillo para depositar coca.
0.64 cms.

190. NARIGUERA. MOCHE 1
Oro y plata. Serpiente bicéfala de cuerpo entrelazado con lentejuelas. Loma Negra.
0.22 cms.

Págs. 206-207.
191. NARIGUERA. MOCHE 1
Oro y plata. Camarones repujados y en alto relieve. Loma Negra.
0.18 cms.













192. ARETES. MOCHE 1
Oro repujado y calado. Personaje con manos en alto.
0.04 cms.

193. ARETES. MOCHE 1
Oro repujado con lentejuelas. Cabeza antropomorfa con serpientes.
0.04 cms.

194. ARETES. MOCHE 1
Oro repujado y calado con lentejuelas. Cabeza de Ai-Apec.
0.03 cms.

195. ARETES. MOCHE 1
Oro repujado. Cabeza de perfil sobre disco.
0.03 cms.



196. PECHERA. MOCHE 1
Oro repujado, calado y filigrana con lentejuelas.
Pendientes laminados en forma de serpientes.
Al centro pequeños pájaro con turquesa.
0.28 cms.





197. OREJERA. MOCHE
Oro repujado. Representación de guerreros.
0.08 cms.

198. OREJERAS. MOCHE
Oro repujado con incrustaciones de turquesa.
Decoración de cabezas de serpientes estilizadas.
0.04 cms.

199. OREJERAS. MOCHE
Oro y mosaico de turquesa y concha de perla.
Decoración de lagartijas en alto relieve.
0.07 cms.



200. OREJERAS. MOCHE
Oro y mosaico de coral, turquesa y concha de perla. Personaje con gran tocado.
0.09 cms.



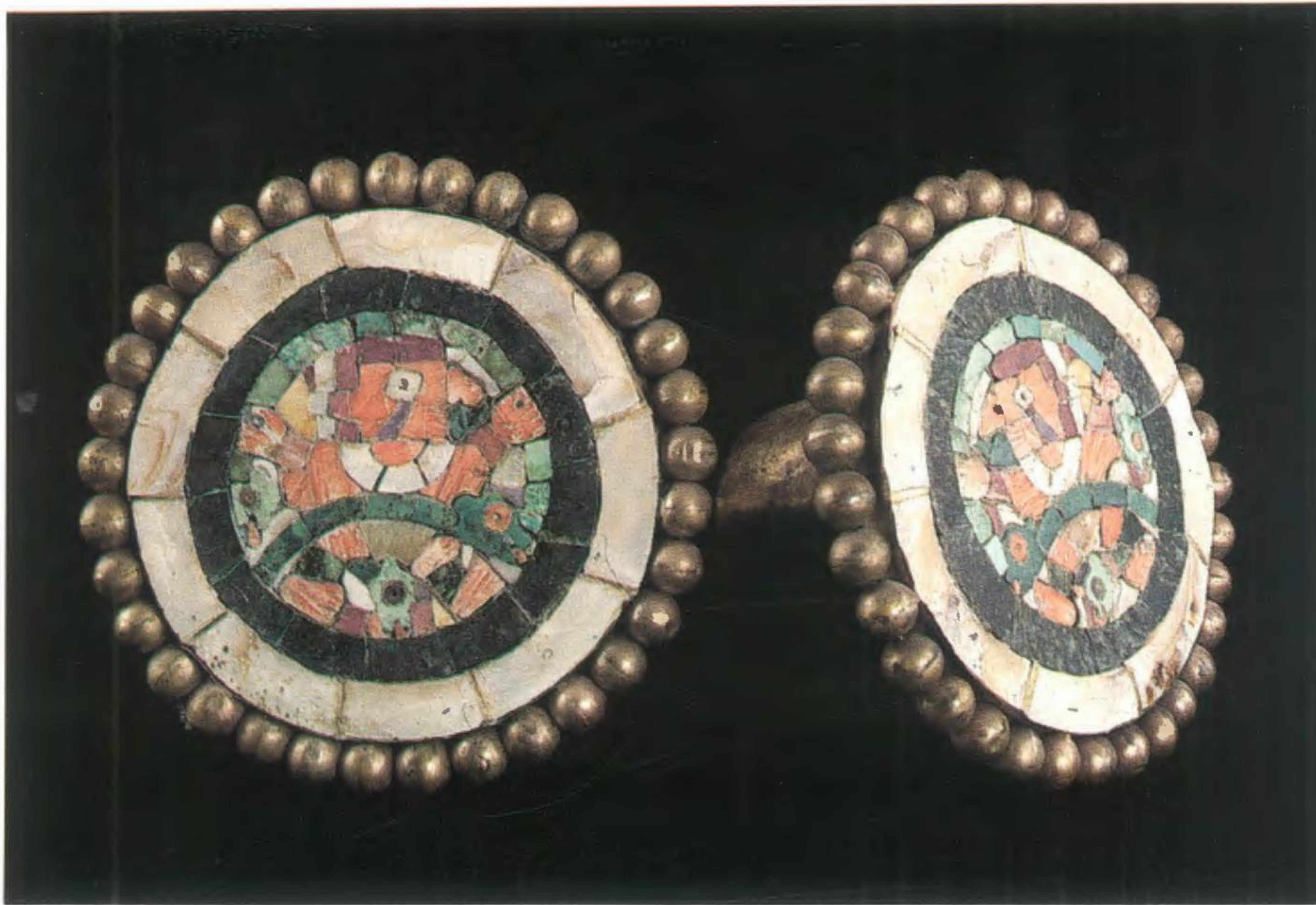
201. OREJERAS. MOCHE
Esfera de oro y mosaico de coral, turquesa y concha de perla en varios tonos. Decoración geométrica.
0.07 cms.



202. OREJERAS. MOCHE
Filigrana de oro y mosaico de coral, turquesa y concha de perla en varios colores. Guerreros con estólica en actitud de correr.
0.09 cms.

203. OREJERAS. MOCHE
Mosaico de turquesa, coral y oro con marco de esfera de oro. Personaje ornitomorfo con honda, mazo y escudo.
0.10 cms.



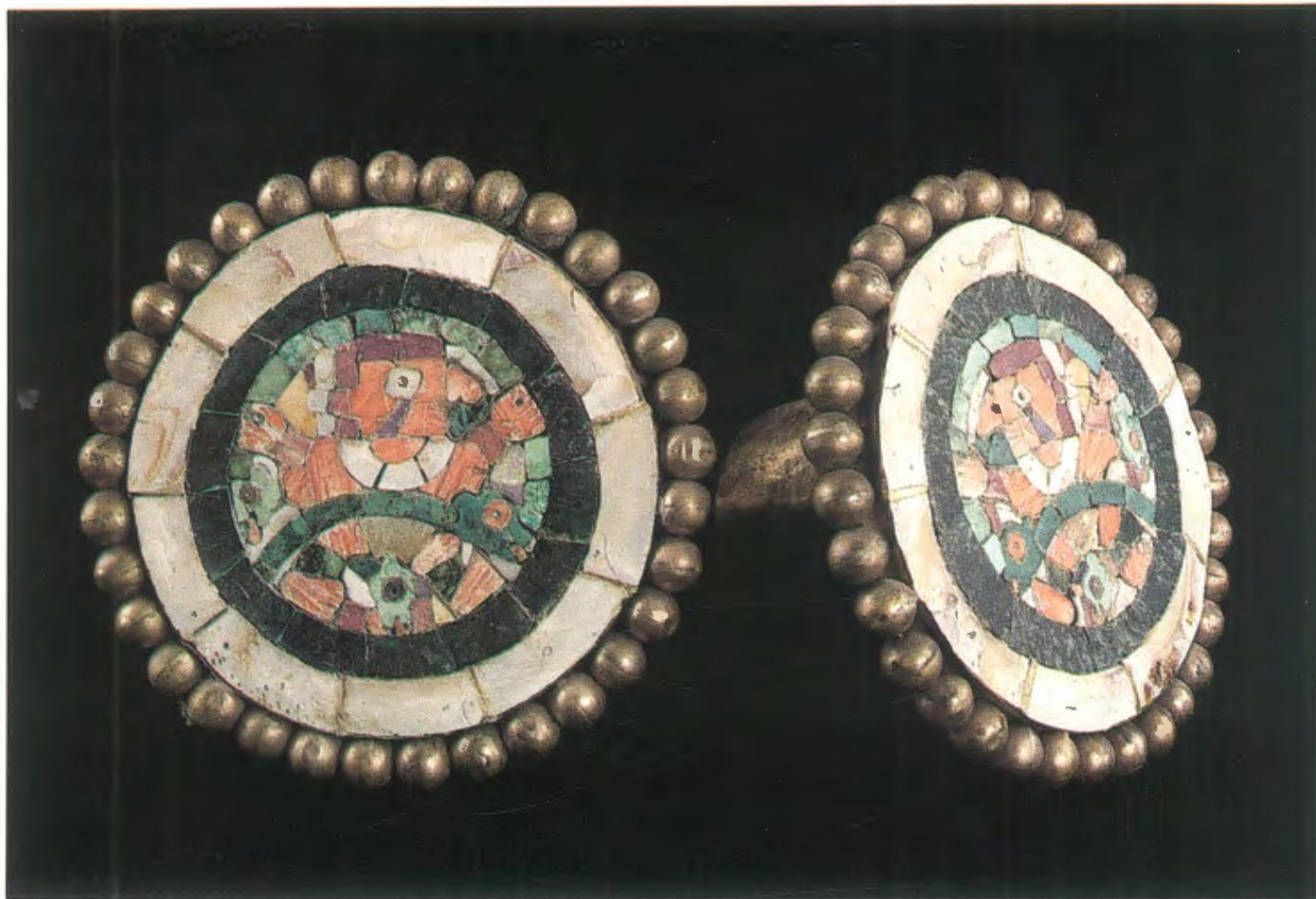


204. OREJERAS. MOCHE
Mosaico de turquesa, coral y concha de perla con marco de esfera de oro. Personaje con cinturón en forma de serpiente.
0.11 cms.

205. ORNAMENTO. MOCHE
Oro repujado y lentejuelas. Cabeza humana sobre tambor con decoración geométrica.
0.04 cms.

206. OREJERAS. MOCHE
Mosaico de turquesa, lapislázuli y coral con marco de esferas de oro. Personaje ornitoformo con bolsa de pallares en actitud de correr.
0.10 cms.



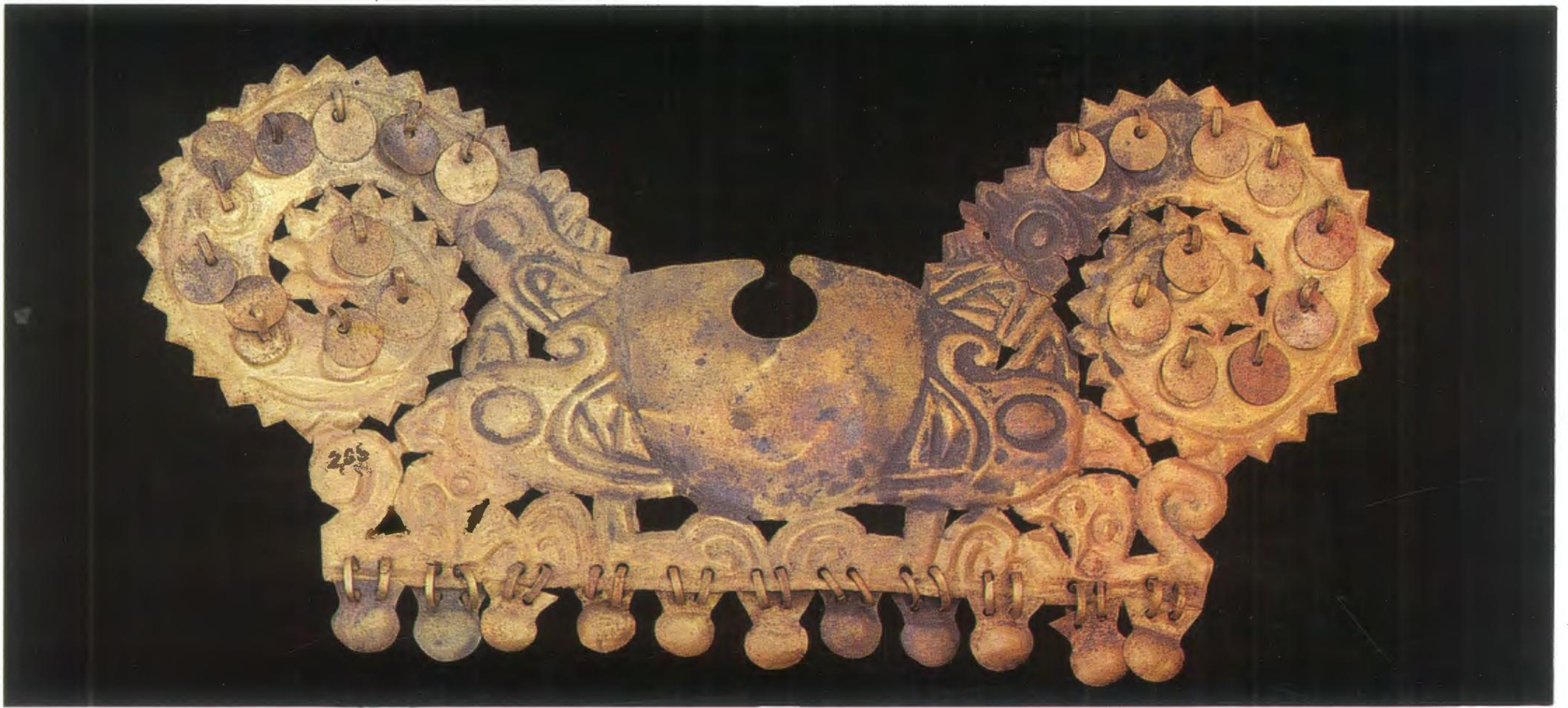


204. OREJERAS. MOCHE
Mosaico de turquesa, coral y concha de perla con marco de esfera de oro. Personaje con cinturón en forma de serpiente.
0.11 cms.

205. ORNAMENTO. MOCHE
Oro repujado y lentejuelas. Cabeza humana sobre tambor con decoración geométrica.
0.04 cms.

206. OREJERAS. MOCHE
Mosaico de turquesa, lapislázuli y coral con marco de esferas de oro. Personaje ornitoformo con bolsa de pallares en actitud de correr.
0.10 cms.





207. NARIGUERA. MOCHE
Oro repujado y calado. Lentejuelas. Decoración de serpientes.
0.12 cms.

208. CORONA. MOCHE
Oro calado y repujado con gran pluma. Personajes con serpientes.
0.34 cms.

209. COLLAR. MOCHE
Oro repujado. Decoración de cabezas y chaquiras. Loma Negra. 0.52 cms.

210. MASCARA. MOCHE
Oro repujado y calado. Cabeza antropomorfa con rayos y decoración geométrica. Ojos de turquesa.
0.30 cms.

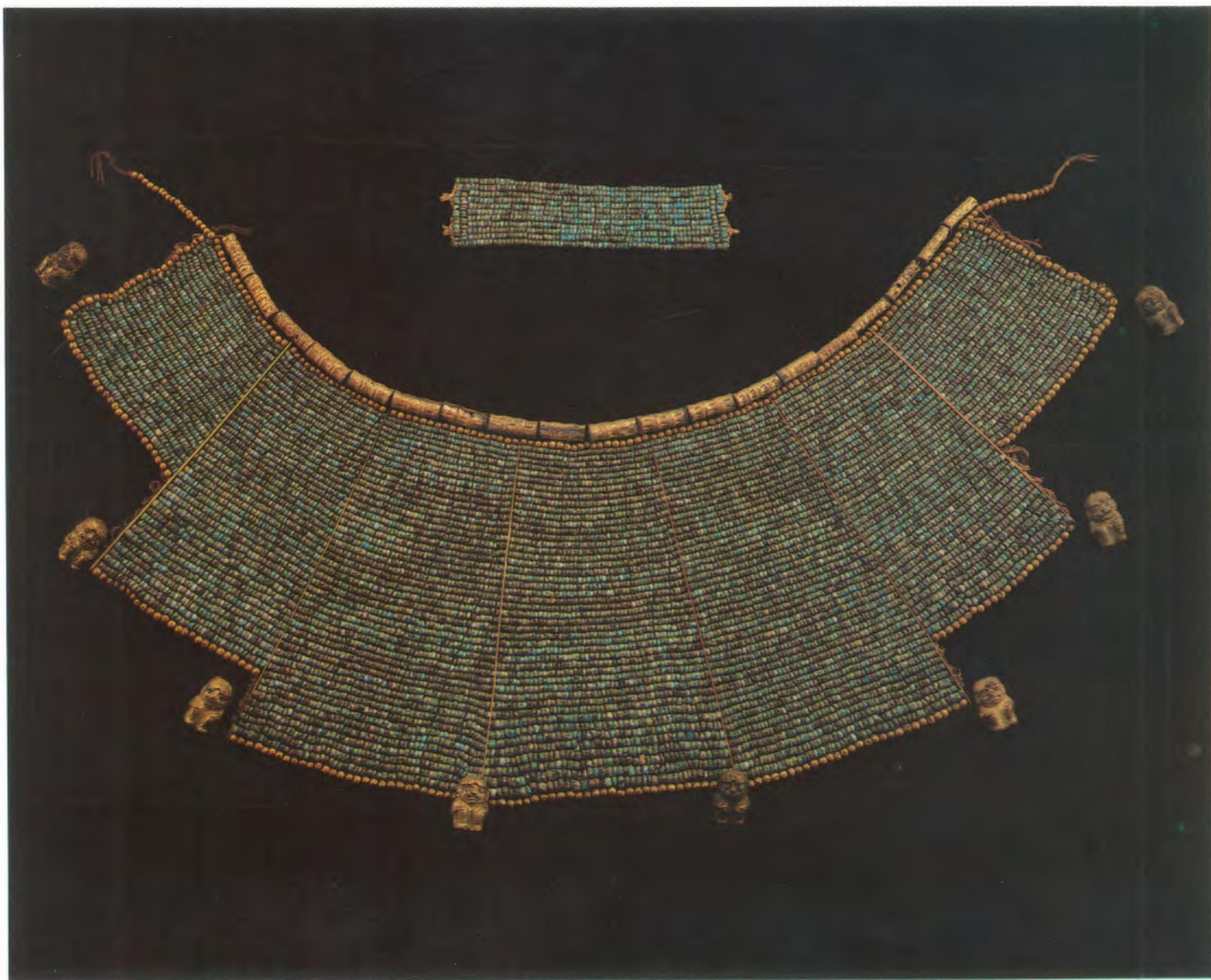


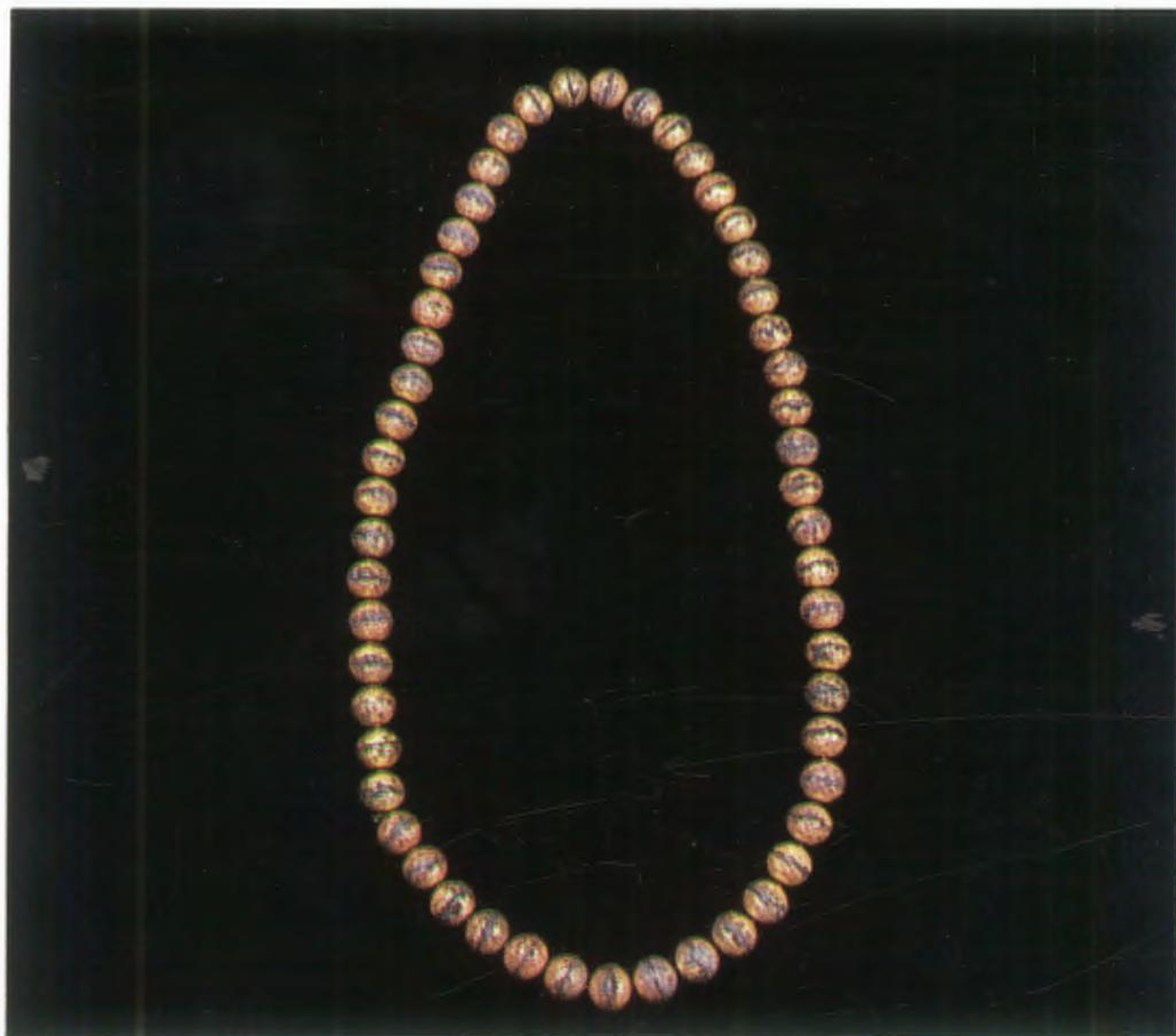


211. ARETES. MOCHE 1
Oro repujado. Cabezas de felino.
0.03 cms.

212. COLLAR. MOCHE
Perlas en doce vueltas.
0.52 cms.

213. PECTORAL Y PULSERA. MOCHE
Granos de turquesa separados por pequeñas barras de oro. Ocho dijes de oro representando figuras sentadas pendiendo de los ángulos del pectoral.
0.80 cms.









214. COLLAR. MOCHE 1
Cuentas de oro.
0.64 cms.

215. COLLAR. MOCHE 1
Oro y plata. Cuentas alternas.
0.62 cms.

216. COLLAR. MOCHE 1
Oro. Cuentas y tubos de lapislázuli.
0.65 cms.

217. COLLAR. MOCHE 1
Oro. Cuentas esféricas de degradé.
0.62 cms.



218. COLLAR. MOCHE 1
Oro y cuarzo. Cuentas en forma de gotas de agua, intercaladas con cuentas de oro.

219. COLLAR. MOCHE
Oro. Láminas en forma de pequeños sapos.
0.60 cms.

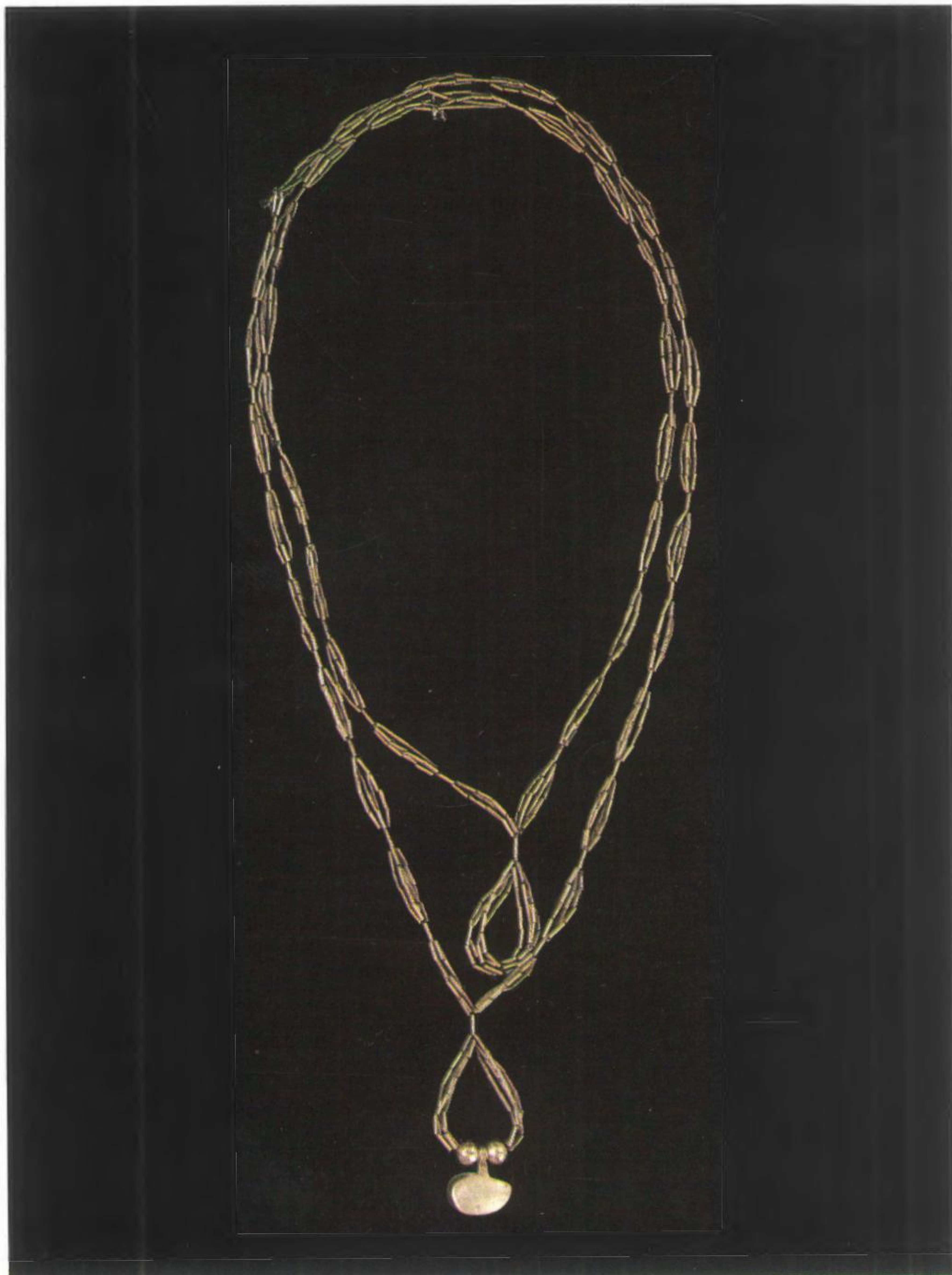
220. COLLAR. MOCHE
Cuentas formando flores.
0.49 cms.







221. COLLAR. MOCHE 1
Oro y cuarzo. Esferas y tubos alternos.
0.62 cms.



222. COLLAR. MOCHE 1
Oro. Cuentas en forma de tubitos y un depilador como colgajo.
1.12 cms.

223. COLLAR. MOCHE
Cuarzo. Esferas de diferentes diámetros en degradé.
0.70 cms.





224. NARIGUERA. MOCHE
Oro 21 k. Martillado.
0.08 cms.

225. IDOLO. MOCHE
Oro repujado con incrustaciones de turquesa.
Guerreros con mazo.
0.08 cms.

226. ESTOLICA. MOCHE 1
Oro sobre alma de madera. Cóndor esculturado.
0.66 cms.









227. MASCARA DE FELINO. MOCHE 1
Cobre enchapado en oro y repujado.
Incrustaciones de concha de perla. Loma Negra.
0.12 cms.

228. MASCARA. MOCHE 1
Cobre repujado enchapado en oro. Lentejuelas en la frente. Loma Negra.
0.12 cms.

229. MASCARA. MOCHE 1
Cobre repujado enchapado en oro.
Incrustaciones de concha de perla. Loma Negra.
0.12 cms.

230. PORRA. MOCHE
Cobre fundido en forma de cabeza antropomorfa.
0.12 cms.



231. MASCARA. MOCHE
Cobre repujado con incrustaciones de concha de perla. Loma Negra. Personaje con visera.
0.21 cms.







232. MASCARA. MOCHE 1
Cobre repujado. Cabeza humana con orejeras y collar de lechuzas. Loma Negra.
0.13 cms.

233. MASCARA. MOCHE
Cobre repujado. Cabeza humana con orejeras.
0.31 cms.

234. MASCARA. MOCHE
Cobre repujado. Cabeza humana.
0.12 cms.

235. MASCARA. MOCHE
Cobre repujado con incrustaciones de concha y pirita. Figura antropozoomorfa.
0.24 cms.





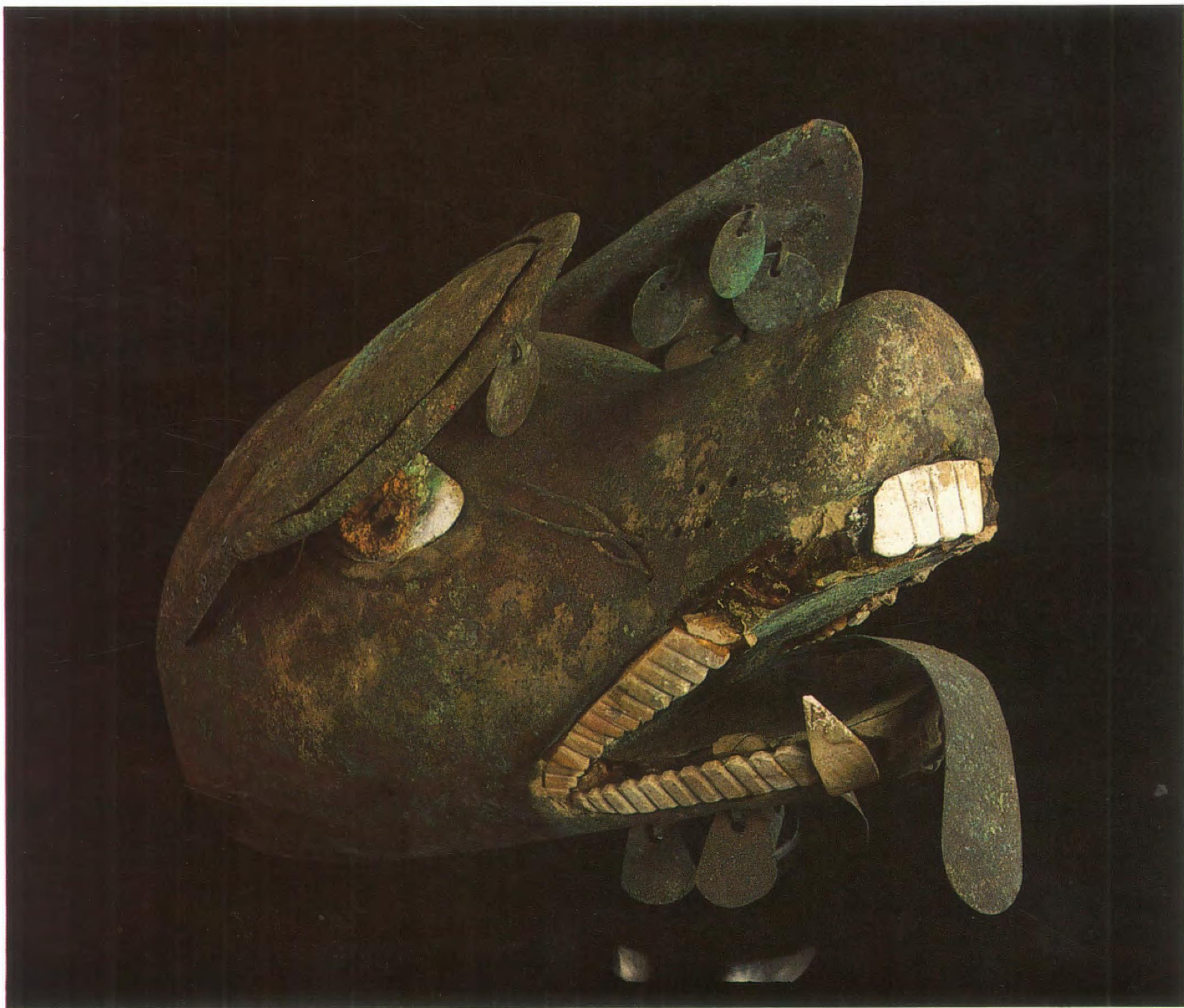


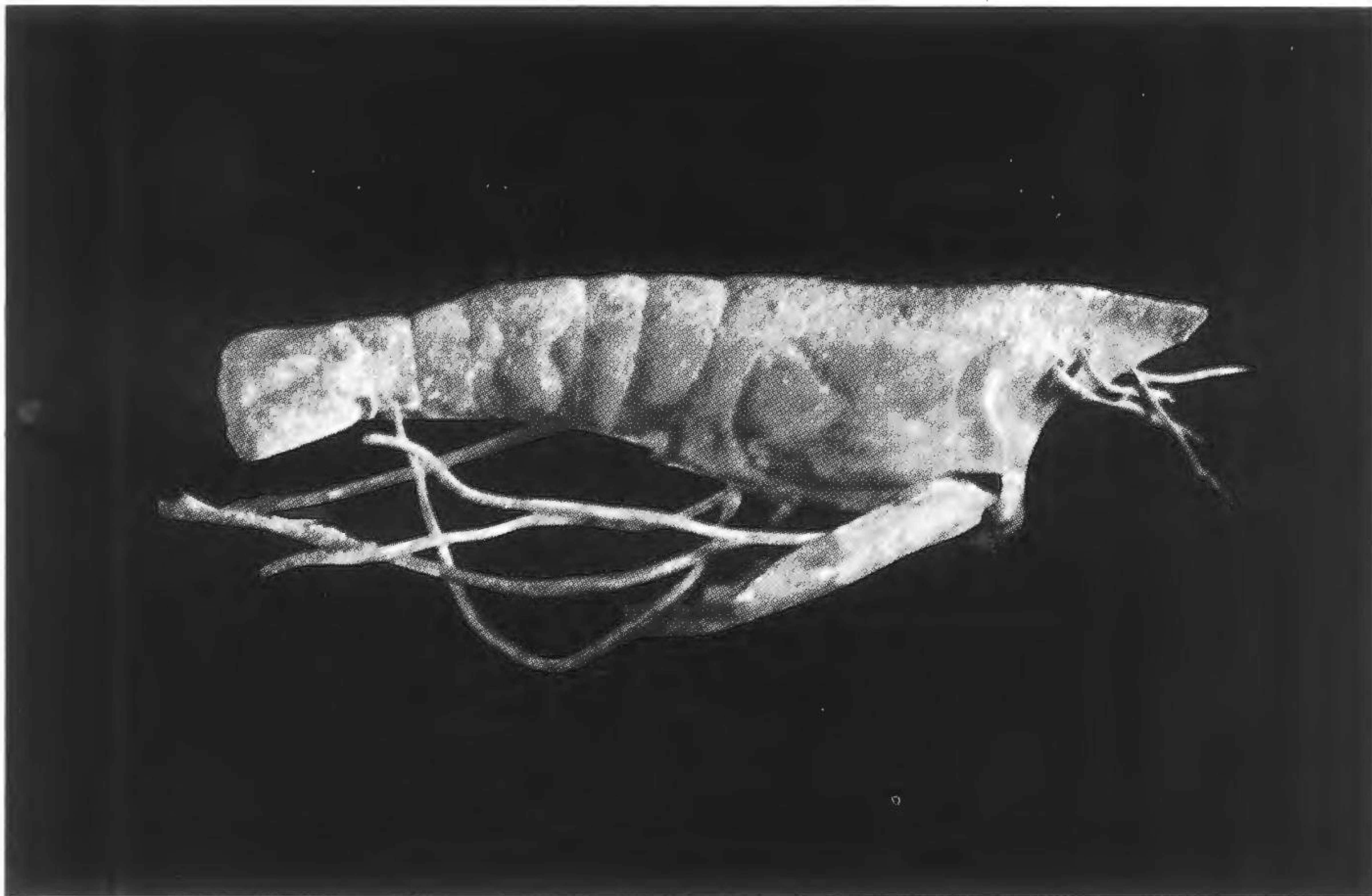
236. PORRA. MOCHE 1
Cobre fundido. Decoración de cabezas de lechuza.
0.09 cms.

237. TUMI SONAJA. MOCHE
Cobre enchapado y repujado. Decoración de colibríes y cascabeles.
0.24 cms.

238. ESPEJO. MOCHE
Cobre fundido con marco de aves. Incrustación de mosaicos en forma de lajas. Reverso.
0.21 cms.

239. CABEZA DE ZORRO. MOCHE 1
Cobre repujado con incrustación de concha de perla. Orejas y parte de la quijada ornadas con lentejuelas.
0.14 cms.

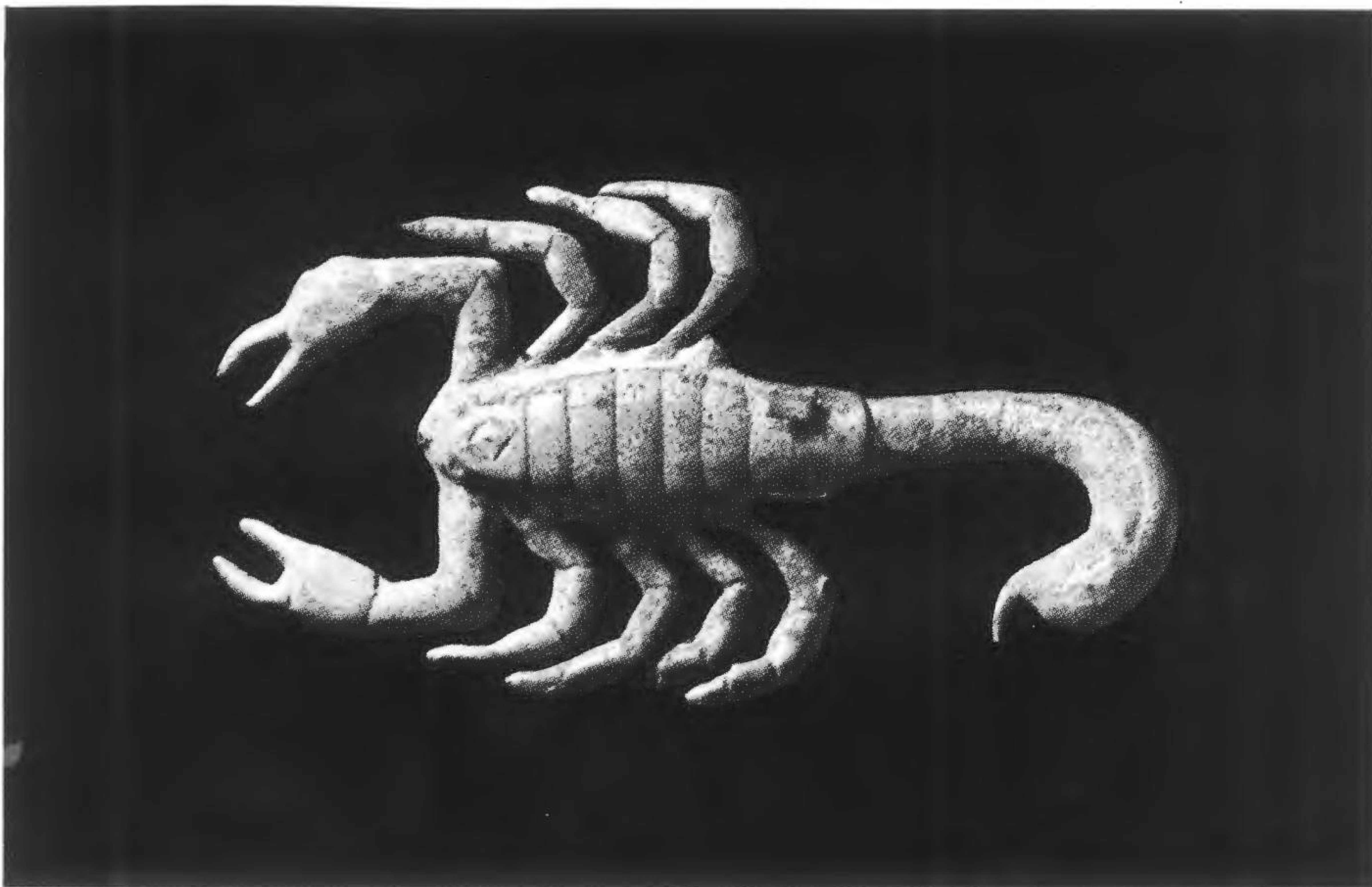




240. CAMARON. MOCHE
Cobre repujado.
0.13 cms.



241. CANGREJO. MOCHE
Cobre repujado.
0.10 cms.



242. ALACRAN. MOCHE 1
Cobre repujado.
0.13 cms.

243. ALACRAN. MOCHE 1
Cobre repujado.
0.14 cms.





244. BASTON. MOCHE
Talla de madera en forma de cabeza antropozoomorfa con incrusaciones de concha de perla.
0.20 cms.



245. BASTON. MOCHE (Detalle del bastón).
Talla de madera que representa gran personaje antropozoomorfo con incrustaciones de concha de perla. Huaca de la Cruz.
1.74 cms.

246. BASTON. MOCHE (Detalle).
Talla de madera que representa felino atacando personaje desnudo, posiblemente víctima de sacrificio humano. Incrustaciones de concha de perla perdidas.
1.37 cms.







247. ORNAMENTO. MOCHE
Placa de piedra burilada. Escena de guerreros.
Incrustaciones de turquesa.
0.09 cms.

248. CUERRERO. MOCHE 1
Plancha de cobre repujada con arma sobrepuesta y lentejuelas. Loma Negra.
0.16 cms.

249. TEXTIL. MOCHE 5
Fragmento. Personaje antropozoomorfo con arma en forma de hacha. En la parte alta diseño geométrico.
0.15 cms.

250. TEXTIL. MOCHE 5
Pieza muy rara casi única, posiblemente manto. Diseño de personaje portando armas. Pequeñas figuras geométricas completan el resto del diseño.
0.59 cms.







251. TEXTIL. MOCHE 5
Técnica Kilim. Pieza dividida en tres campos. Personajes con cabeza trofeo. En el centro, diseño calado y en el borde inferior banda escalonada.
0.34 cms.

252. GUANTE. MOCHE
Tejido Personaje central rodeado de apéndices zoomorfos. Base de los dedos y franja decorada con felinos y pequeñas cabezas zoomorfas. Bordes de tejido tubular.
0.26 cms.

253. TEXTIL. MOCHE 5
Técnica Kilim. Fragmento con personaje antropozoomorfo con arma en forma de hacha. Borde con diseño geométrico.
0.15 cms.



Bibliografía

AVILA, Francisco de
"Dioses y Hombres de Huarochirí". Lima, 1966.

BENNETT, Wendell C.
"The Gallinazo Group Viru Valley Peru". London, 1950.
"Ancients Arts of the Andes". New York, 1954.

BENNETT, Wendell y BIRD, Junius B.
"Andean Culture History", New York, 1960.

BENSON, Elizabeth P.
"Death-Associated Figures on Mochica Pottery (Dumbarton Oaks Conference)". Washington D.C., 1973.
"The Mochica, a Culture of Peru". New York, 1972.

BIRD, Junius B.
"Art and Life in Old Peru". An Exhibition, 1962.

CIEZA DE LEON, Pedro
"La Crónica del Perú". Buenos Aires, 1943.

COBO, P. B.
"Historia del Nuevo Mundo".
Obras del Padre Bernabé Cobo, Editorial Francisco Mateos B.A.E. Tomo XCI-XCII. Madrid 1956.

CUSHMAN MURPHY, R.
"Los seres vivientes de la superficie del mar, del aire y de las islas". Boletín de la Compañía Administradora del Guano. Vol. II, Nº 11. México, 1961.

CHIAPPE, Mario, LEMLY, M. y MILLONES L.
"Alucinógenos y Shamanismo en el Perú Contemporáneo". Lima, 1985.

DELGADO, Honorio e IBERICO, Mariano
"Psicología". Lima, 1945.

DONNAN, Christopher
"Moche Art of Peru". Los Angeles, 1978. *"Moche Art an Iconography"* Los Angeles, 1976.

DONNAN, Christopher y MACKEY, Carol J.
"Ancient Burial Patterns of the Moche Valley Peru". Texas.

DUNCAN STRONG, William y EVANS, Clifford Jr.
"Cultural Stratigraphy in the Viru Valley. Northern Peru". New York, 1952.

EVANS, Clifford y MEGGERS, Betty J.
"Informe Preliminar sobre las Investigaciones arqueológicas realizadas en la Cuenca del Guayas, Ecuador". Cuadernos de Historia y Arqueología. Vol. IV, Nº 12. Guayaquil, 1954.

FERNANDEZ DE GOMARA, Francisco

FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo
"Historia General y Natural de las Indias". Madrid, 1959.

FURST, Peter T.
"Alucinógenos y Cultura". México, 1980.

GILLIN, John
"Moche a peruvian coastal community". Washington, 1947.

GUTIERREZ NORIEGA, Carlos
"Estudios sobre la coca y la cocaína en el Perú". Lima, 1947.

HUAMAN POMA, F.
"Nueva Crónica y Buen Gobierno". París, 1936.

HERNANDEZ PRINCIPE, Rodrigo
"Idolatrías de Recuay". Revista Inca, Nº 1. Vol. 1. Lima, 1923

HOLMBERG, Allan R.
"Virú: Sobrevivientes de un pueblo excelso". Revista del Museo Nacional. T. XXIII. Lima, 1954.

HORKHEIMER, H.
"Las grandes civilizaciones del antiguo Perú". Tomo I, La Cultura Mochica. Lima, 1961.

JIMENEZ BORJA, Arturo
"Moche". Lima, 1938.
"Trajes Populares del Perú". Lima, 1977.

KAUFFMANN DOIG, F.
"Comportamiento Sexual en el Antiguo Perú". Lima, 1978.

KLEIN, Otto
"La Cerámica Mochica". Valparaíso, 1967.

KROEBER, Alfred
"EL estilo y la evolución de la cultura". Madrid, 1969.

KUBLER, George
"Towards absolute time: guano archaeology. A reappraisal of Peruvian Archaeology". Assembled by W. C. Bennet. Yale, 1948. Connecticut.
"The art and architecture of ancient America". London, 1962.

KUTSCHER, Gerdt
"Arte Antiguo de la Costa Norte del Perú". Berlín, 1955.

LANNING, Edward P.
"Peru Before the Incas". New York, 1967.

LARCO HOYLE, Rafael
"Los Mochicas". Lima, 1939. *"Los Cupisniques".* Lima, 1941.
"Cronología Arqueológica del Norte del Perú". Buenos Aires, 1948.

LARCO HOYLE, Rafael
"Vicús", Lima, 1965.

LYON Patricia J.
Ñawpa Pacha Nº 16.

LUMBRERAS, Luis G.
"De los Pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú". Lima, 1969.
"Arqueología de la América Andina". Lima, 1981.

MATOS, Ramiro
"Algunas consideraciones sobre el estilo Vicús". Revista del Museo Nacional. Tomo XXXIV. Lima, 1965-66.

MEGGERS, Betty J.
"Prehistoric New World Cultural Development". Washington, 1970.

MONTELL, Gosta
"Dress and ornaments in ancient Peru". London, 1929.

MUELLE, Jorge C.
"Lo táctil como carácter fundamental en la cerámica muchik". Revista del Museo Nacional, Tomo II, Nº 1. Lima, 1933.

OCAÑA, Fray Diego de
"Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI". Madrid, 1969.

PARDAL, Ramón
"Medicina Aborígen Americana". Buenos Aires, 1937.

PIZARRO, Pedro
"Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú". Buenos Aires, 1944.

PROULX, Donald A.
"An Archaeological survey of the Nepeña Valley, Peru". Massachusetts, 1968.

RAIMONDI, Antonio
"Islas, islotes y rocas del Perú". Boletín de la Compañía Administradora del Guano, Vol. II, Nº 8. Lima, 1926.

RAVINES, Rogger
"Panorama de la Arqueología Andina". Lima, 1982.

ROSTWOROWSKI, María
"Etnia y Sociedad". Lima, 1977.

SAWYER, A.R.
"Mastercraftsmen of Ancient Peru". New York, 1969.
"The Nathan Cummings Collection on Ancient Peruvian Art". Chicago, 1954.
"Ancient Peruvian Ceramics". The Nathan Cummings Collection. New York, 1966.

STASTNY, Francisco
"Breve Historia del Arte en el Perú". Lima, 1976.

SCHOTT, Gerhard
"La corriente del Perú y sus límites norteños en condiciones normales y anormales". Boletín de la Compañía Administradora del Guano, Vol. IX, Nºs 3-4. Lima, 1933.

STERN, William
"Psicología General". Buenos Aires, 1951.

TOWLE, Margaret A.
"The Ethnobotany of pre-Columbian Peru". Chicago, 1961.

WILLEY, Gordon
"An Introduction to American Archaeology". New Jersey. 1971.

WEBERBAUER, Augusto
"Mapa Fitogeográfico de los Andes Peruanos". Lima, 1923.

ZARATE, Agustín
"Historia del Descubrimiento y Conquista del Perú".
Editorial a cargo de Jan Kermenic. Lima, 1944.

Agradecimientos

El Banco de Crédito del Perú y los Editores agradecen a las Instituciones peruanas, museos del extranjero y a los coleccionistas peruanos, por haber permitido reproducir las obras de su colección, asimismo a las personas cuya colaboración ha hecho posible esta publicación.

Brooklyn Museum of New York.
Collection of Arnolds and Jane Goldberg, New York.
Indiana University Art Museum.
Landmann Collection, New York.
Linden Museum Stuttgart.
Michael C. Rockefeller Collection, New York.
Museo de Oro del Perú.
Museo Rafael Larco Herrera.
Museum Fur Volkerkunde, Berlín.
Museum of Cultural History, University of California.
Sr. Raúl Apesteguía.
Sr. Daniel B. Rifkin.
Sr. Fernando Belaunde A.
Sr. Adrián Geiser.
Sr. Eugenio Nicolini.
Sr. William Conklin.
The American Museum of Natural History, New York.
The Art Institute of Chicago.
The Metropolitan Museum of Art, New York.
Ucla Peabody Museum Harvard University.

Asimismo nuestro reconocimiento por la colaboración desinteresada en la presente obra al Sr. Guillermo Cock y los fotográfos Robert Woolard y Thomas A. Brown.

Y a las señoritas Paloma Vallvé y Natalia Serkovic por su valiosa colaboración.

Indice

Créditos

Introducción a la cultura Moche:	SR. ARTURO JIMENEZ BORJA
Arte Moche:	SR. CHRISTOPHER B. DONNAN
Area y fases de la cultura Moche:	SR. JORGE ZEVALLOS QUIÑONES
Fotografía:	SR. JAVIER FERRAND MOSCATI
Asistente:	SR. ALBERTO JARA
Asesoría artística y coordinación:	SRA. SARA DE LAVALLE
Leyendas:	SR. RAUL APESTEGUIA
	SR. EUGENIO NICOLINI
Diagramación:	SR. JOSE ANTONIO DE LAVALLE
Asistente:	SR. HERNAN ECHEGARAY
Dibujos:	SR. JOSE CARNERO
	SRA. DONNA Mc LELLAND
Revisor de textos:	SR. FERNANDO GONZALEZ LARRAÑAGA
Supervisión grafica:	SR. CESAR CADENAS E.